# مدارات

## في الثقافة والأدب





كتاب 19

دبي الثقافية

ديسمبر 2008

عبد العزيز المقالح

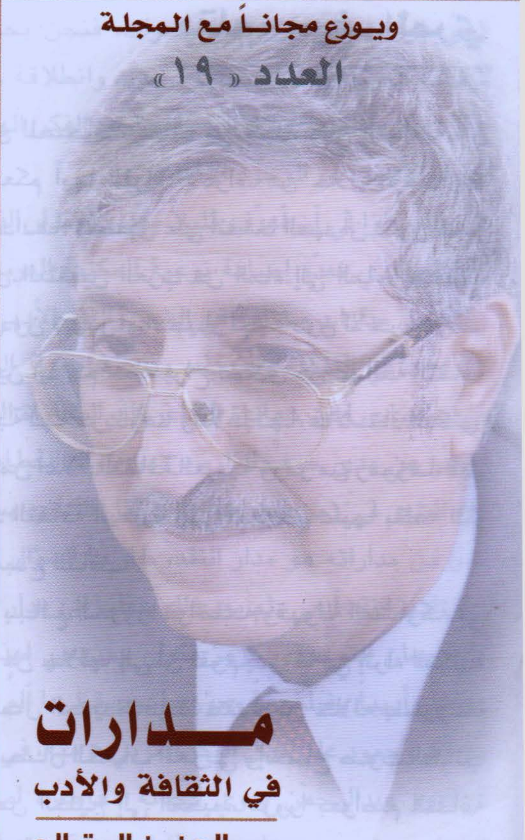
كتاب

# دبي الثقافية

يصدر عن مجلة دبي الثقافية

ويوزع مجاناً مع المجلة

العدد «١٩»



# مدارات
## في الثقافة والأدب

عبدالعزيز المقالح

الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٨



مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار
الصدى
للصحافة والنشر والتوزيع

عناوين المجلة

www.e-sada.ae

■ التحرير والادارة ـ دبي :
الإمارات العربية المتحدة ـ دبي
منطقة الصفا ـ شارع الشيخ زايد
هاتف: ٣٤٢٢٢٢٤
فاكس: ٣٤٢٢٢٢٠ ـ ٣٤٢٢٩٢٩
أبوظبي هاتف: ٠٢/٦٢٦٨٨٩٢
فاكس: ٠٢/٦٢٦٨٨٨٣

■ الإعلانات والتسويق :
دبي ـ شارع الشيخ زايد ـ برج المدينة (٢)
شقة ٤٠٣
ص.ب: ٢٩٠٦٦
هاتف: ٣٣٢٠١٠٧ ـ فاكس: ٣٣٢٠١٠٦
E-mail: marketing@alsada.ae

■ التوزيع والاشتراكات:
هاتف: ٣٤٩٠١٠٠
فاكس: ٣٤٩٠٦٠٠

# هذا الإصدار

## بقلم: سيف المري

تتشرف دار الصدى للصحافة، ممثلة في مجلة دبي الثقافية، أن تستمر في التواصل معكم أيها القراء الأعزاء، من خلال الإصدارات الخاصة المصاحبة لأعدادها؛ قاطعين على أنفسنا العهد أن تكون مجلة دبي الثقافية مجلة كل المثقفين العرب من الماء إلى الماء، بمختلف مشاربهم الثقافية دون تمييز أو انحياز لجهة دون الأخرى. وهذا الإصدار الجديد الذي بين أيديكم خَطَّهُ يراعُ عملاق من عمالقة الثقافة العربية، وهامة فكرية لها مريدوها وتلامذتها، فالأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح علم من أعلام الثقافة العربية ورمز من رموزها، قبل أن يكون رائداً من رواد الثقافة اليمنية التي لم يبخل عليها بقلمه الثر وعطائه الجم وفكره المبدع الثاقب.

ونحن إذ تلقينا ببالغ السرور، تواضعه وقبوله المشاركة في الإصدارات التي نطمح من خلالها إلى أن نقوم بدورنا في إثراء المكتبة العربية المتعطشة للأعمال الجديدة؛ فإننا نتقدم من خلاله بمشروعنا الثقافي القائم على إيصال الكتاب العربي وإسماع صوت الكاتب العربي لجميع قرائنا من الخليج إلى المحيط، مروراً بعواصم الثقافة العربية الرائدة في شرق الوطن العربي وغربه.

والدكتور المقالح اسم له حضوره الذي شرَّق وغرَّب، فهو أغنى ما

يكون عن التعريف، وأنبه ما يكون عن التقديم، ونحن نتمنى في جملة ما نتمناه للثقافة العربية إنشاء رابطة ثقافية عربية؛ تجمع الأسماء الكبيرة مرة في كل سنة تحت سقف واحد، متظللين بأية سماء عربية؛ أكان ذلك في الإمارات أم اليمن أم مصر أم الشام أم المغرب، «فكلنا في الهمِّ شرق». ومع تزاحم المؤتمرات، فنحن بحاجة إلى مؤتمر لرواد الثقافة العربية؛ لنبشر بصباح جديد وانطلاقة جديدة للثقافة العربية التي عانت الكثير ولاتزال، ولنحارب الفكر الهدام الذي أوصلنا إلى الدرك الأسفل من الوجود الإنساني.

واسمحوا لي أن أعرّف قليلاً بهذا الإصدار الذي بين أيدينا للدكتور المقالح الذي نعدّه إضافة نوعية للمكتبة العربية، يتناول فيه بالنقد والتحليل مدارات مختلفة في الشعر والنقد الأدبي والرواية تحت مسمى «مدارات في الثقافة والأدب»، ويبدؤها بمدار الشعر وأهم ما قدم فيه من دراسات، وعن معاناة الشاعر تلك المعاناة التي تصنع الفن الجميل وتعبِّر عن مدى خوف الدارسين من زوال العطاء الشعري، كما يتحدث عن الشعر في زمن العولمة، ثم ينتقل الكاتب بسلاسة ممتعة إلى مدار آخر من مداراته هو مدار النقد، طارحاً السؤال الكبير الذي مفاده، إنْ كان لدينا نقد أدبي، ثم بعد ذلك ينقلنا إلى مدار الفكر ويختار شخصية أبي حيان التوحيدي كرمز فكري ومنهجي لهذا المدار باعتباره كان عالماً وأديباً وفيلسوفاً ومؤرخاً، ويسقط ما ألمَّ بأبي حيان التوحيدي من ألم وجمود على حال الفكر العربي برمته، في رمزية مؤثرة. ثم يأخذ الدكتور عبدالرحمن بدوي كحالة معاصرة لما أصاب الفكر العربي المعاصر، ثم يعرج على ميخائيل نعيمة ويتساءل في مدار الفكر عن ماذا لو عاد ابن خلدون.

ويختم مدار الفكر بشخصية عالمية آمنت بأن العنف لا يحل قضية من القضايا، بل يعقدها، ألا وهو المهاتما غاندي الذي يصفه برجل الحرية واللاعنف، وفي مدار الرواية يؤكد الكاتب أنها فن عربي أصيل، ويرد بذلك على المغالطات التي تدعي أن الرواية فن غربي محض. ويختم المقالح مداراته بمدار الفن، متحدثاً عن أهم رموزه، والكتاب في غاية الإمتاع، وأتمنى أن نكون بتقديمه لقراء «دبي الثقافية» قد قمنا بإضافة مميزة للمكتبة العربية التي هي بأمسّ الحاجة إلى مثل هذه الإصدارات الرائعة.

وفي الختام تقبلوا أيها القراء الأعزاء تحياتي وتحيات جميع العاملين في «دبي الثقافية».■

# المقالح ومداراته الفاتنة

**بقلم: ناصر عراق**

لا ريب في أن «كتاب دبي الثقافية» قد حقّق نجاحات غير مسبوقة في زمن قياسي، حيث لم نصدر منه بصورة منتظمة إلا كتابين فقط: الأول للأستاذ أدونيس، والثاني للأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي. وها هو كتابنا الثالث للشاعر والناقد الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح.

دليلي في هذا النجاح هو حجم الرسائل التي نتلقّاها من الكُتّاب والمبدعين والقرّاء الكرام الذين أثنوا على الفكرة، وأشادوا بالإصدارات واحتفوا بكاتبيها الأفذاذ، الأمر الذي يدعونا إلى أن نكرّر ما أكدناه سابقاً، وهو أن سلسلة «كتاب دبي الثقافية» سوف تنشر كل إبداع جادّ وجميل، وكل رؤية جذّابة وآسرة، وكل فكر مستنير وعميق، سواء ابتكره كبار مبدعينا، أو صاغه الشباب الواعد.

في هذا الكتاب يدخل بنا الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح

دروباً ممتعة وطرقاً شائقة، فيتحدّث عن الشعر وماهيّته، ويتناول النقد ودوره وجدواه، ويناقش فن الرواية وقضاياها، ولا ينسى نصيبه من الفن وتنويعاته؛ فيحكي ويعلّق ويطرح الأسئلة.. وكل ذلك بلغة بديعة ناصعة وعبارات برّاقة باذخة تعوّدناها دوماً من أستاذنا الفاضل.

لقد أمتع الكتابان السابقان من هذه السلسلة جمهور القراء بنصوصهما المتدفقة، وأفكارهما البرّاقة، وليس عندي أدنى شك في أن هذا الكتاب سيجد الحفاوة نفسها والإشادة ذاتها.. فتعالوا نطالع مدارات المقالح الفاتنة.■

د. عبدالعزيز المقالح

# مدارات في الثقافة والأدب

هذه النصوص النقدية مهداة إلى القارئ العربي في كل مكان، وإلى الصديق الدكتور عمر عبد العزيز وإشراقاته البديعة في «فصوص النصوص»...

# مدار الشعر
## ما الشعر؟

هل يمكن تعريف الشعر؟ وبسؤال أدق هل: بين عشرات وربما مئات التعريفات المتداولة عن الشعر، تعريف واحد يمكن اعتباره التعريف الجامع المانع، كما يقول أهل المنطق؟ والإجابة قد تبدأ بسؤال آخر هو: وهل هناك ضرورة لتعريف الشعر وتحديده والوصول معه إلى مثل هذا التعريف الجامع المانع؟

لقد عرفت الإنسانية في عصورها المتعاقبة آلاف الشعراء، (أقصد المجيدين منهم فقط)، ولكل واحد من هؤلاء الشعراء تعريفه الخاص لهذا الفن الذي حارت البرية في توصيفه حيرتها في التعريف بنفسها، وما يحيط بها من ألغاز الخلق،

ومن الالتباس الناتج عن صراع الأحلام والإشارات المتبادلة بين الوعي واللاوعي ومردوداتهما الشعورية. ومن وجهة نظري، كواحد ممن يكتبون الشعر، ويداومون على قراءته، ويجدون فيه عالماً غير العالم، وفضاء غير الفضاء، أرى أنه لا جدوى من تعريف الشعر، والاكتفاء بما يوفره من مباهج روحية لا توفرها تضاريس المكان ولا تجليات الزمان، وبما يرسمه الشعر في صدر الحياة من ظلال ظاهرة وأخرى خفية تنهض جمالياً وفنياً وإيحائياً كأبدع وأرقى ما يكون.

مرة ثالثة نتساءل: لماذا الحرص على وضع تعريف الشعر؟! فهو كالبحر غامض وعميق، وهل هناك تعريف للبحر، هذا الجسد المائي العاري الفظّ الذي يمارس حريته التعبيرية المائية عن طريق المد والجزر تارة، ومن خلال موجاته الغاضبة المتكسّرة تارة أخرى، وهي موجات تصل أحياناً إلى درجة عالية من العنف والتمرد؟! وإذا توصل الإنسان – بعد مراجعة عميقة – إلى تعريفٍ ما للبحر، فهل يخرج هذا التعريف عن الحديث عن وظيفته الاجتماعية وما يوفره للإنسان وللأرض التي يعيش عليها من أسباب لتأمين شروط الحياة، وعدم الموت جوعاً أو ظمأً أو اختناقاً؟.. وقد حاول شاعرنا المتنبي أن يعرّف بالبحر من خلال التعريف بممدوحه

فوصفه - أي البحر - بأنه يعطي للقريب جواهرَ وللبعيد سحباً حبلى بالأمطار:

**كالبحر يقذف للقريب جواهراً**

**جوداً، ويبعث للبعيد سحائبا**

وبدهي، أن التعريف بالشيء يقتضي الإحاطة بكل خصوصياته وعناصره، فكيف بتعريف الشعر وهو هذا الجزء الخاص والحميم من النشاط الروحي للإنسان؟ ربما أمكن التعريف بموسيقى الشعر، أو الإيقاع المواكب لألفاظه من مدّ وقصر وقبض وبسط، وربما أمكن كذلك تعريف اللغة التي يتألف منها الشعر، وما يربط بين مفردات هذه اللغة أو يفرق بينها من معانٍ قريبة أو بعيدة، ومن حروف تفخيم وترقيق، ومن تعريف أو تنكير، ومن فكّ وإدغام. كما يمكن الحديث باستفاضة عن المعنى أو عن الوظيفة الاجتماعية للشعر، لكنه من الصعب أن يقدّم الباحث أو الشاعر نفسه تعريفاً جامعاً مانعاً لفن أخذ مكانته في الحياة وبين الناس، من أنه تكوين لغوي غامض تتساوق حركاته مع حركات النفس الإنسانية في أرقى تموجاتها الروحية.

لقد اختلف الشعراء فيما بينهم، واختلف النقاد فيما بينهم، كما اختلفوا مع الشعراء في الإمساك بتعريف جامع وعميق

ومحدّد للشعر العظيم، وهم لا يختلفون حول تعريف الشعر وحسب، وإنما يختلفون أيضاً حول مكان التأثير في الشعر.. وهل هو القلب أم العقل ، الجسد أم الروح ؟!.. ثم من أين تأتي المتعة فيه؛ أمن ألفاظه أم من معانيه؟ ومن إيجاز الفكرة أم من بسط هذه الفكرة والتوسع في إثراء طاقاتها الفنية بالإمكانات؟ ويرى بعض هؤلاء النقاد أن محاولة تعريف الشعر لم تظهر إلاَّ مع العصر الحديث، وهو تصوّر خاطئ لا يستند إلى معرفة حقيقية؛ فالاهتمام بتعريف الشعر رافق ظهوره تقريباً، وكان عدد من الشعراء القدامى يجهدون في أن تكون هذه التعريفات منظّمة عالية البراعة، وربما كان أبو تمام أكثرهم عناية بتعريف الشعر وفهم بواعثه ومراميه احتكاماً إلى ثقافته وفكره الثاقب.

وتبقى ، أخيراً ، إشارة تؤكد أن الإنسان الذي استطاع بما أوتي – حتى الآن – من معرفة وقدرة على ضبط الماديات، يعجز عن أن يلمّ بما تدخره النملة، هذه الحشرة الصغيرة جداً من أسرار، وما تمتلكه من خصوصيات، فكيف له أن يلم بأسرار الطاقة البشرية، وما يستتر في ثنايا الروح من مفارقات لا مدى لقدرتها الكامنة في مناطق الوعي واللاوعي؟!

هاتفني قارئ من المهتمين بالشعر ليقول إنه قرأ ما كتبته عن المحاولات الفاشلة في تعريف الشعر، لكنه كان يتوقع أن يقرأ نماذج من تلك التعريفات والمنسوب منها إلى الشعراء القدامى الذين اختزلوها في أبيات منظومة، لا سيما النماذج المنسوبة إلى أبي تمام على وجه الخصوص. حاولت إقناع هذا القارئ بأنني ضد تلك التعريفات منظومة كانت أو منثورة، لكنه نجح في إقناعي من خلال سؤاله الذكي الذي يقول: ما تلك التعريفات؟ نريد أن نعرف عَيّنةً منها لكي ندرك إن كانت قد نجحت أو فشلت في تحديد ماهية هذا الفن القوليّ الذي كان وما يزال جزءاً من التعبير الروحي عن الإنسان، أيّاً كان موقعه على خريطة الأرض واللغات؟

وهكذا، على الرغم من قناعتي المطلقة بأن الشعر الحقيقي لا يُعرّف ولا يحدّ؛ لأنه مكتوب بلغة شعرية مبهمة تجعل منه عملاً فنياً خالداً، صعب المنال حيناً، وصعب التعريف في كل الأحيان، فإنه لا يسعني استجابة لإلحاح هذا القارئ الذكي، إلاّ أن أقف على بعض التعريفات، مع تأكيدي أن المطلوب من قارئ الشعر ومن الشاعر نفسه، أن يدخل في حوار مع جوهر الشعر لا مع تعريفاته، وأن يسعى من خلال الوعي العملي لا النظري أو الفلسفي، إلى أن يكتشف هذا الجوهر، وأن يدرك مدى

مواكبة الشعر للتطور الحضاري وتعبيره عن الذائقة المتغيرة وإيقاظ الشعور الجديد بالقيمة الروحية والمعنوية للأجيال المتعاقبة، مع الرفض المبدئي لكل ما من شأنه أن يجعل الإنسان أسيراً للأشكال القديمة أو السائدة بوصف الإبداع – والشعر في الطليعة – تعبيراً عن انتظام التطور، وتجدّد وعي الإنسانية.

وبما أن المجال لا يتسع لإيراد عديد من النماذج القديمة والحديثة للشعر الذي حاول فيه الشعراء الحديث عن معنى الشعر، فسوف أكتفي بإيراد نموذجين فقط من الشعر العباسي؛ أولهما لأبي تمام، والآخر للبحتري، مع إيراد ثلاثة نماذج فقط من العصر الحديث . يقول أبو تمام في أبيات من أشهر تعريفاته للشعر الذي يراه مطر العقول :

**ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرّت**

**حياضك منه في العصورِ الذواهبِ**

**ولكنه صوبُ العقول إذا انجلت**

**سحائبُ منه أُعقبتْ بسحايبِ**

أما البحتري الذي عاصرت بداياتُه أبا تمام، فقد كان زمنه يضج بالأفكار والاتجاهات المتصارعة عقلياً، وكان المنطق قد تغلب على ثقافة بعض الشعراء والمتأدبين، الأمر الذي

دفعه إلى التنديد بهذا الاتجاه وإعادة الاعتبار إلى الشعر بوصفه فن اللمحة والإشارة:

**كلفتمونا حدود منطقكم**

**والشعر يغني عن صدقه كذبُهْ**

**ولم يكن ذو القروح يلهج بالمـ**

**ـنطق، ما نوعه وما سببُهْ**

**والشعر لمح تكفي إشارتهُ**

**وليس بالهَذْرِ طُوّلتْ خطبُهْ**

أما في العصر الحديث، فقد تكاثرت التعريفات شعراً ونثراً إلى درجة يحتاج استيعابها إلى مجلدات. ومن البدايات التعريف الذائع الصيت لأحمد شوقي عن الشعر بوصفه عاطفة الشاعر ومصدر ذكرياته:

**والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة**

**فإنما هو تقطيعٌ وأوزانُ**

وللشاعر علي الجارم قصيدة مطوّلة يتحدث فيها عن شعره، ويصف الشعر فيها بالكهرباء اللغوية:

**الشعر إنْ لامس الأرواحَ ألهمها**

**كما تَقَابلَ تيّارٌ بتيّارِ**

والشعر عند عبدالرحمن شكري وجدان أو تعبير عن الوجدان

**ألا يـــا طـــائرَ الفـــــردوسِ**

**إن الشّـــعرَ وجـــــدانُ**

وحين تنـزلق بعض التعريفات المتعلقة بالشعر إلى الشاعر نفسه، هذا المتـأمل الحساس، يرتقي بعضـها إلى درجة السحر والنبوة، كما يفعل الشاعر علي محمود طه :

**هبط الأرضَ كالشُّعاعِ السَّنِيِّ**

**بعصـا سـاحرٍ وقلـبِ نـبيِّ**

والشعر عند محمد بهجة الأثري :

**الشعر .. ما روى النفوسَ مَعينُهْ**

**وجرت برقراق الشعور عيونُهْ**

**وَصَفَتْ كلألاء الضياء حروفهُ**

**وزهتْ بوضَّاء البيان متونُهْ**

**حرُّ المذاهب .. لا يشوب أصولَهُ**

**كَدَرٌ، ولا واهي اللغات يشينُهْ**

وتبقى التعريفات كلها مهما اختلفت أشكالها، عاجزة عن استيعاب مفهوم الشعر ومعناه والإحاطة به حصراً وتحديداً.

## هل الشعر معنى أم كينونة جمالية ؟!

يبدو جلياً أنه كلما أوغل الزمن بالقصيدة العربية الحديثة في اتجاه المستقبل وجدناها تسارع أكثر فأكثر إلى التخفُّف من محمولاتها الدلالية المباشرة، وتبتعد شيئاً فشيئاً عن الوظيفة الملقاة على عاتقها وطنياً وقومياً، وهي الوظيفة التي كان القارئ يتوخّاها منها ولايزال. وفي ظل هذا التسارع الذي تقطعه القصيدة نحو اللافكر واللامعنى، يكاد مفهوم الالتزام بعد أن ساد كل سنوات القرن العشرين، يبدو وكأنه مفهوم في طريقه إلى الزوال، ولا علاقة له بالشعر بخاصة هذا الفن الذي ينبغي أن يكون صافياً إلا من نفسه ومن لغته، وانتهاج تكويناتها التعبيرية والتشكيلية.

من الثابت أن الدعوة إلى تحرر القصيدة من معناها قد ظهرت في الساحة العربية على استحياء وشارك فيها – منذ أواخر الخمسينيات – عدد قليل من الشعراء، وعدد أقل من النقاد، إلاَّ أن المدَّ السياسيّ الجارف، وحرص القوى الوطنية والقومية على أن تكون الآداب والفنون قريبة من مستوى فهم الإنسان العادي، وأن يكون حديث المبدع العربي على صلة مباشرة بهموم هذا الإنسان في الداخل، في صراع حاد ومصيري مع القوى المعادية، كل ذلك جعل القصيدة العربية

غير قادرة على التحرر من معناها، واستمرت الآداب والفنون تخوض المعارك الضارية التي تولّى الشعر فيها دور القيادة، وأحياناً خاض الحروب بدلاً من الجيوش. ألم يقل أمل دنقل ساخراً «وحاربت بدلاً عنها الأناشيد»؟ لقد كانت القصيدة، وعلى مدى قرن كامل، تخوض معارك النضال الوطني والقومي، ولم يتراجع عن المشاركة في هذه الحروب سوى نفر من الشعراء كانوا يعدون في خانة الخوارج عن الإجماع .

في مناخ ملتهب كذلك المناخ، كان يصعب على الشاعر أن يتحدث فيه عن قصيدة خارج القضية، وبالمقابل كان الناقد لا يرى في النص الشعري سوى موضوعه، لكن الأيام بتغيراتها وتقلباتها الفكرية والفنية، وربما لاتساع دائرة الانكسارات التي لم ينفع معها الشعر ولا النثر، قد أعطت الكتابة الشعرية ترخيصاً بمزيد من التحرر والخلاص من التبعات النضالية، وجعلت عدداً من الشعراء يجاهرون – دون خوف – برغبتهم في البحث عن قصائد مشغولة بهموم الشعر وحده لا بهموم الجماهير، أو تغيير العالم وإصلاح وجوده، قصائد ملتزمة بهمِّ الإبداع وطرائق الإفصاح عنه.

وهنا نقترب من شاعر هداه إحساسه الفني المتقدم إلى أن الشعر، بما هو عليه، غير قادر على تحرير الأوطان أو إنقاذ

الإنسان، وهو يقول في صدر الحديث عن تجربته: «كان ولايزال لي رأي مختلف، مقتضاه أن الوطن يدافع عنه الجنود الأحرار والمسلحون المدربون جيداً وليس القصائد، وأن الفقر والمرض والأمية والتخلّف كل ذلك يقضي عليه الوزراء والمؤسسات المتخصصة، رسمية وشعبية، بعد أن ترصد الحالات وتضع الخطط والبرامج والأموال وليس القصائد! وكنت ولا أزال، أؤمن بأن قيمة أي عمل فني تنبع من ذاته، من فحواه الإنسانية، وإتقانه الجمالي، وقيمته الروحية، وأن هناك فرقاً حاسماً بين الخطاب السياسي والأيديولوجي والاجتماعي و..... من جانب، والنص الإبداعي من جانب آخر!»

صاحب هذا الاعتراف الذي لا تنقصه الشجاعة ولا الوضوح، هو الشاعر طاهر رياض (من فلسطين)، وأزعم أنه كان من الصعب على الشاعر العربي - مهما كان حظه من الشجاعة - أن يعلن مثل هذا الاعتراف الحاد في الخمسينيات أو الستينيات دون أن يناله الكثير من غضب النقاد وسخط كلماتهم. ومايزال بيننا - حتى اليوم - من يرى في قول كهذا تجديفاً وخروجاً عن مقتضيات الحال والمقام، فالواقع العربي لم يتغير كثيراً ولا قليلاً عما كان

عليه في الخمسينيات والستينيات، إن لم تكن ويلاته قد باتت أكثر وأكبر، ومع ذلك فما الذي في وسع الشعر أن يفعله ولم يقم بفعله؟.. ما يؤكد أن مشكلات هذا الواقع لا تتغير بالأقوال وإنما بالأفعال، وأن خروج الشعر يكون من حلبة الخطابية والمباشرة، لا من حلبة الاضطلاع بالهموم الإنسانية. وقد يكون صحيحاً أنه «ليس على الشعر أن يعني، ولكن أن يكون» كما قال أرشيبالد ماكليش الشاعر والناقد المعروف.

حلم قديم ذلك الذي ظل يراود الشعراء منذ أقدم العصور في أن يكون للشعر خصوصيته التي تجعله متميزاً ومختلفاً عن بقية الفنون القولية، لكن ذلك الحلم لم يتجسد في الواقع إلاَّ في حدود ضيقة لا يدركها إلاَّ الدارسون المتخصصون والراسخون في الشعر. وابتداء من تلك الإشارات المدونة في هذا الشأن، والتي سنمثل لها هنا بأبيات ثلاثة حيرت ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» وظلت موضع خلاف بين النقاد، وشاهداً أو نموذجاً على نوع من الشعر يقول عنه ابن قتيبة إنه «حَسُنَ لفظةً وحلا؛ فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»، والأبيات الثلاثة هي :

**ولما بلغنا من منىً كلّ حاجةٍ**

**ومسَّحَ بالأركان من هو ماسحُ**

**وشُدَّت على حُدْبِ المهارى رحالنا**

**ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ**

**أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا**

**وسالت بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ**

هذه الأبيات البديعة التي اقتربت قليلاً مما كان يحلم به الشعراء عبر العصور، في كتابة شعرٍ تكون اللغة أساساً له، شعرٍ يرمز ولا يقول، يشير ولا يعني، هذه الأبيات لم تعجب صاحب كتاب «الشعر والشعراء»، كما بلغت الإشارة إلى ذلك، على الرغم من أن ألفاظها حسنة المخارج والمطالع والمقاطع – حسب تعبيره– وعدم إعجابه يعود إلى غياب المعنى المباشر الذي يفيد السامع، ويكوِّن لديه فكرة ملموسة محسوسة . ومن حسن حظ الإبداع الشعري أن نقاده القدماء لم يكونوا على شاكلة ابن قتيبة، ويكفي أن عبدالقاهر الجرجاني قد أعاد الاعتبار إلى هذه الأبيات وإلى نماذج عديدة كانت في رأي ابن قتيبة وأمثاله، خارجة على قوانين المعنى الشعري كما ينظرون إليه، لا كما ينظر إليه الشاعر أولاً، والقارئ المتذوق للشعر ثانياً . وربما يكون الجرجاني قد أوجز موقفه تجاه هذا النموذج وكل النماذج التي حاولت أن تكون شعراً له خصوصيته في التعبير عن المعنى، وذلك بقوله: «لا يصادف

القول في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة».

وغالباً ما يقترن الموقف المناهض للارتقاء بالشعر إلى القارئ الكسول ذهنياً ومعرفة، كما أن الذائقة الشعرية لا تتكون بين يوم وليلة، ولا يدركها كل من يقرؤون الشعر أو ينظمونه، إنها ملكة عالية وموهبة تتحدّى ما تواضع عليه عامة الناس بأنه شعر، وهو ليس كذلك. والموضوع يقترب بنا من شاعر حاول أن يكتب شعراً بمواصفات الشعر الحقيقي فحاصرته التقاليد الموروثة في الكتابة الشعرية، وأعني به أبا تمام، فقد قال له ذات يوم واحد من حراس تلك التقاليد: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فأجابه على الفور: ولماذا لا تفهم ما يقال؟! وظل السؤالان معلقين في سماء مدينة الشعر العربية إلى وقت قريب، عندما بدأ شعراء العصر الحديث ونقاده يُعيدون طرح التساؤلات القديمة، ويضيفون إليها أسئلة جديدة عن مفهوم الشعر ووظيفته وطبيعة الرسالة التي تناط به، كفنّ إنساني له خصوصيته، وله قراؤه. وعلى الرغم مما حدث في العصر الحديث، من خلط وتداخل بين الفنون ومفهوماتها؛ فقد احتفظ الشعر بقدر من التميز ساعد عليه الفصل التام والحاد بين أنماط الخطاب المكتوب، وضرورة التمييز بين الخطاب العلمي

والسياسي والسردي الخاص بالرواية والقصة القصيرة.

وما من شك في أن الذائقة الشعرية العربية لدى عدد كبير من المتلقين للقصيدة، قد أحرزت – في العقود الأخيرة – قدراً كبيراً من التقدم، ونجح التوسع في التعليم على مستوى الأقطار العربية كلها في إيجاد ملايين المثقفين الذين تتبلور من بين صفوفهم طلائع وعي أدبي تدرك معنى الإبداع في مستوياته الأرقى. وما الشعر في كينونته الجمالية إلاَّ هذا المستوى الأرقى، ودائماً سيجد القارئ الذي تسعفه ثقافة سويّة عميقة، ما يثير دهشته في النصوص التي توصف بالمغلقة أو المناوئة لمنطق المعنى، كما سيظل في مقدور الشعر أن يصعد بأخيلته وبلغته بعيداً عن تحديدات المعاجم واحتمالات المعاني المجفّفة بين سطورها.

ما الذي يجعل من نثر الحياة شعراً جميلاً وبديعاً، ومن نظم القضايا الكبرى نثراً بارداً ومملاً؟ ولماذا التمادي في المقاربات النقدية على اعتبار المنظومات شعراً؛ لأنها حافظت بصورة أو بأخرى على الوزن والقافية، مع أنهما لا يعدان من أهم العناصر في اتصالهما بمعنى الشعر؟ ثم لماذا نذهب إلى استعارة نظرية الشعرية من الآخر، ولا نستعيدها من ميراثنا الأدبي الذي ينطوي على مقولات قادرة على أن تكون أساساً

لنظرية عربية في الشعرية لا من منطلق رفض الآخر أو مناقشته فيما يطرحه من نظريات أدبية، وإنما استجابة لمؤثرات ثقافية تاريخية لا مناص من استيعابها والإفادة منها؟

هذه الأسئلة وغيرها تتطلب إجابات سريعة تضع حداً لحالات البلبلة التي يعانيها فن الشعر، وهو في مطلع قرن جديد حافل بما لا طاقة للخيال الإنساني على الحدس باكتشافاته وإبداعاته في أكثر من مستوى وصعيد، وما يترتب على هذه الاكتشافات من تأثير في الآداب والفنون، وفي الشعر بوجه خاص، لما يتميز به هذا الفن من حساسية وقدرة على التقاط روح التغيّر والاحتفاء بالمفارقات، والميل نحو التجريد واللعب على غموض المعنى. ولا أريد أن يفهم القارئ من هذه الملاحظات ومن سابقاتها أنني أذهب إلى تحرير الشعر ـ كلية ـ من المعنى، أو أنني أتفق مع وجهة نظر الشاعر الناقد بول شاوول الذي ذهب إلى القول بأنه إذا وصلت قصيدته «إلى أحد فمعنى ذلك أنها فاشلة»، ربما كنت على العكس منه تماماً أريد أن تصل قصيدتي وقصائد كل الشعراء إلى القارئ، ولكن أي قارئ؟ وما الذي أريد أن يصل منها؟ هل معناها المباشر الذي يقف على السطح مستسلماً لكل من هبّ

ودبَّ ممن يجيدون القراءة؟ أم المعنى البعيد – القريب، ذلك الذي يستدعي فهمه واستيعابه ثقافة شعرية تجعل صاحبها يدرك ما وراء الدلالات الموسومة بالغموض، كما تجعله يشارك الشاعر في أسئلته الكثيرة التي وضعتها اللغة في فضاء من الزمان والمكان لا تحيط به قضايا محدودة من علاقة الإنسان بالأشياء فضلاً عن جعله – أي القارئ – قادراً على فض أسرار الرموز واختراق الخفي من المعنى، والشعور بأن ما يقرؤه شعر، وليس شيئاً آخر لا يمت إلى الشعر الحقيقي بسوى الوزن والقافية وتساوي الأشطار؟..

لقد أنجز الشعر العربي الحديث ثورة الشكل بنجاح كامل، وبعدها انطلق ليمارس ثورة ثانية في بنية التعبير التي ظلت أسيرة الذاكرة المرتبطة بالماضي وفي معزل عن الحاضر والمستقبل. وثورته الراهنة التي تتم بعيداً عن الإنجازات الرائعة وغير الرائعة لما ورثناه من شعر عصور الازدهار، وعصور الانحطاط على حد سواء، تشكّل التحدي الأكبر والأعمق لشعراء القرن الجديد (الحادي والعشرون)، وتضع أمامهم مجموعة من المهام الجوهرية ليس في مقدمتها تطويع الشعر لموجبات عصر جديد وحسب، وإنما إعادة ثقة الإنسان بالشعر بوصفه كائناً روحياً يستمد تكوينه من

استحضار عناصر الوجود المادية والمعنوية في نظام تعبيري لا يقف عند قضايا الشكل، ولا يكفّ عن طرح أسئلة هذا الوجود، لأنه الفن الإنساني المفتوح على الطبيعة بلا حدود. ولا شك أن القرن العشرين المنصرم بحيويته وبفتوحاته العلمية المدهشة التي فاقت كل إمكانات التمثيل البشري، قد مهّد لفتوحات أكثر حيوية وإدهاشاً .

وإذا كان الواقع – بالنسبة إلى الروائي – المصدر الأساس لبناء عالمه الخاص، فإن الشعر الحقيقي شيء آخر يلتقي الواقع ويفترق عنه في تناسق غير مرئي، وفي سعي حميم للاستئثار بالجانب الروحي والتجريدي من حياة الإنسان الذي لا يرى بعينيه فقط، ولا يلمس الأشياء بأصابعه، الإنسان القادر على الانفعال بمعانٍ غامضة غير معروفة، والعاشق لكل ما يرتبط بضباب التجريد والإشراق والإلهام. وما يقال عن عصر الصناعة المادية، عصر إزالة الغموض عن العالم، ما هو إلاَّ محاولة لرؤية خادعة تنظر إلى سطح الأشياء وتعجز أن ترى ما في أعماقها من رموز وأسرار.

## الشعر ذلك القريب منّا ومن الآخر

يصل الإعجاب بالشعر العربي المعاصر إلى حد يجعل بعض الشعراء – وأزعم أنني واحد منهم – يعتقدون أن أجمل ما في حياتنا الجديدة والمعاصرة وأهمها هو الشعر، نعم الشعر بأشكاله المختلفة من القصيدة الشعبية، إلى قصيدة العمود الحديث، وإلى أحدث نبض في تجليات الشعرية الأجد. والملاحظ أن الشعر العربي المعاصر يحظى بشهادات متلاحقة وجديرة بالتسجيل، وبعض هذه الشهادات تدعو إلى التباهي؛ لأنها صادرة عن شعراء كبار ونقاد كبار من العالم. ولعل أهمها وأجدرها بالتقدير تلك القادمة من ألمانيا وفرنسا مهد الإبداع الأدبي الشامخ في أوروبا الحديثة .

وهذا الإعجاب بالشعر، والذي قد يبدو لبعض المتابعين ملتبساً بالمبالغة، لا يقلّل من أهمية الأنواع الأدبية الأخرى كالرواية والقصة القصيرة، ولا يغفل الدور البارز الذي بدأت تمارسه هذه الأنواع في شكلها المستحدث ولغتها الجديدة. لكن الشعر بالنسبة إلينا نحن العرب، يبقى الأهم، كما يبقى حتى في تلك الدول التي لم تعد تقيم له وزناً مثل الولايات المتحدة، عنواناً للتقدم الأدبي، ولقوة الخيال في حياة الأمم

والشعوب. ويغدو اسم الشعر في كل البلدان المتقدمة مرتبطاً بكل شيء بديع في الحياة، فهو التعبير الجميل عن الناس والطبيعة والمعمار، ومفردة «شاعري» هي الأقرب إلى الوجدان واللسان من كل المفردات التي تزخر بها اللغات عن الإحساس بما يكون عليه الجمال. وإذا كانت الأمة العربية - في أغلبية أبنائها - قد انصرفت في القرون الأخيرة، وفي الوقت الراهن بخاصة، عن الاهتمام بهذا الفن الأدبي، فذلك عائد إلى ما تعانيه من رواسب التخلف والإحباط. ويبدو أن جزءاً من خلاصها يأتي مع الشعر ومن الشعر، ليس لأنه لايزال يحمل أصداء الجذور، وإنما لأنه، كما يقول المفكر والناقد الكبير روجيه غارودي: «يدفعنا إلى أن نصير أكثر مما يدفعنا إلى أن نفهم»، وقد جاءت عبارة غارودي هذه دفاعاً عن الشعر الذي يقال إنه غامض وصعب الفهم.

ولهذا المفكر الناقد رأي بالغ الخطورة والأهمية في الشعر العربي القديم منه والحديث، تضمنه كتابه المهم «وعود الإسلام»، ومما جاء فيه قوله: «والذي يهمنا هنا ليس تاريخ هذا الأدب بل معناه، وما لاينفك يتحفنا به منذ أكثر من عشرة قرون. وما سيأتي به في ازدهاراته الجديدة من أجل صنع المستقبل في القرن العشرين. ولا شك أننا نجد في شعر

المعلقات الجاهلي، شعر بدو الجزيرة العربية حتى القرن السابع، قبل تدوينه في العصر الإسلامي، موضوعات ولغة الشعر الإسلامي الذي جاء بعده: قصائدَ الحب، وحياة الجماعة القبلية، وفخرها البطولي، وشعر البداوة، وجدلية الصحراء والسماء الثابتتين، وتنقّلَ البدوي وترحاله الدائمين .. ثم أصبحت هذه الجدلية بعد نقلته الدينية، جدلية الوحدة الإلهية الأبدية مع لانهائية تعدد الآيات التي تعبر بها هذه الوحدة عن ذاتها في الطبيعة والتاريخ، وفي داخلية الإنسان وفي كلامه . إن الإسلام الذي يحمل بذور تغيير جذري على المستوى الإنساني، منح الشعر الإيمان التنبؤي الذي مازال يلهمه حتى أصبح التيار السائد فيه. واليوم ينتقل ذات المعنى التنبؤي إلى الشعر العربي الإسلامي المدهش، على مستوى عصرنا وكروبه وآماله».

وإلى جوار هذا الصوت المنصف في حق الشعر العربي القديم والحديث، تعلو أصوات منصفة أخرى تؤكد هذا المعنى، وتجعلنا في سياق الأزمة الراهنة نشعر بالثقة تجاه الإبداع الشعري، وما يبشر به من احتمالات حالمة بزمن خالٍ من الوحشة والضراوة السياسية والاجتماعية. وإذا كان صوت الوظيفة الرسالية قد خفت في شعر القرن العشرين نتيجة

الهجمة الاستعمارية والصهيونية، فإن هذا الصوت يعود إلينا بعد أن يبرأ من جراحه وتكتمل عناصر التكوين الجديد.

# الشعر هذا اللغز الجميل

الشعر واحد من الفنون المصطلح على تسميتها – حديثاً – بالجميلة، ويكاد هذا الفن – بلا مبالغة – يكون أكثر الفنون احتفالاً بالجمال واحتشاداً بمعطياته، ومن المؤكد أنه الفن الجميل الوحيد الذي تلتقي عنده كل الفنون الجميلة، فهو صورة، وهو موسيقى، وهو معمار، وهو دراما . وإليه تنتسب هذه الفنون عندما توصف بالشعرية أو الشاعرية، ولم يخرج عن الحقيقة أولئك الذين قالوا إن الشعر مجمع الفنون، وعند العرب على وجه الخصوص، فقد ألهاهم بحضوره الشامل عن المسرح والنحت والتصوير.

وفن بهذا المستوى من الشمولية والقدرة على التقاطع مع سائر الفنون التي ارتقت بها الحياة، يبقى موضع شغف لا ينتهي، ومجال تساؤلات لا تهتدي إلى جوابٍ شافٍ، لا سيما بعد أن عجزت تلك التعريفات التي تناثرت أمامه عبر الزمن، في حين بقي متحصناً بمفهوم عام غامض لا يمكن إدراكه أو الإمساك بأطراف الفضاء الذي يتحرك في مداه الواسع. ولا ريب في أن الحديث عن الشعر يفضي بالضرورة إلى الحديث عن الشاعر أو بالأصح عن الشعراء، عن هؤلاء الذين يذهبون

إليه زرافات ووحداناً، فمنهم من يهتدي إلى شيء مما يفضي به لمحبيه، ومنهم من يعود خالي الوفاض، وفي طليعة من يفوزون بشيء من جواهره الخالدة هؤلاء الذين يمتلكون نفوساً جميلة مسحورة بالإبداع، قادرة على استيعاب الأحلام التي تنتاب الروح وتسمو عن الصغائر، وتعرف كيف تجيد التعامل مع تجارب الحياة وأحزان الإنسان وأحلامه.

وإذا كان الدارسون قد عجزوا عن تعريف الشعر وعن الوقوف عند مفهوم محدد لهذا النوع العالي من الإبداع، فلماذا لا يقتربون من الشاعر وهو إنسان مثلهم ومثل كل الناس؟ وإن كان يختلف عن غيره من البشر في أنه شديد الإخلاص في الإصغاء للغة الأشياء، وفي أنه يتلقى الأحداث بحساسية مفرطة تبعث على استدعاء خاص للكلمات، كما أنه يرى الطبيعة بمفرداتها المختلفة دائماً كما لو كان يراها لأول مرة، فهو مسكون بالدهشة، والعالم في عينيه كون واسع يتغير، فضلاً عن أنه يدخل إلى القصيدة مثلما يدخل إلى الحياة مستنداً إلى مقولة الحكيم اليوناني «إنك لا تدخل النهر مرتين»؛ فالأيام لا تتكرر، والساعات لا تتكرر، ورؤية الأشياء لا تتكرر، وكل نظرة تختلف عن سابقتها وإن كانت متتابعة.

يقال إن الشاعر يهتم بالأشياء التي لا يفهمها الآخرون،

وربما بالأشياء التي لا يفهمها هو، بينما الآخرون – غير الشعراء – لا يهتمون إلاَّ بالأشياء التي يفهمونها، أو يظنون أنهم سيفهمونها، ولهذا فمهمة الشاعر ليست شاقة على ذاته وحسب، بل على ذات الآخرين أيضاً، أولئك الذين يجدون في كتاباته الكثير مما يسمونه غموضاً غير قابل للتأويل أو التفسير، حتى الشعراء الذين يهتمون بالتفاصيل الصغيرة للحياة اليومية إيماناً منهم بإقامة جسور تواصل مع القارئ، حتى هؤلاء الذين يتوهم قارئهم أنه استطاع أن يتمثل بسهولة ما انطوت عليه أفكارهم، سرعان ما تصدمه الغرابة في تلك التفاصيل التي تحولت إلى لغة ثم إلى شعر يختلف في رؤيته وفي توظيفه لما يراه بعيداً عن المقاييس المألوفة والسائدة .

الشاعر ليس مؤرخاً ولا مصوراً فوتوغرافياً، وهو مع ذلك مصور بارع وحامل للتاريخ أكثر من أي مؤرخ موضوعي، وهو لا يؤرخ للملوك والدويلات، ولكنه يؤرخ للخسارة البشرية، خسارة الإنسان في نفسه وفي حياته، يؤرخ للعبثية وتلاشي الأجساد والأشياء الجميلة في سياق زمن مسافر لا يعرف الوقوف ولا البكاء على شيء. ولا غرابة بعد ذلك وقبل ذلك إذا ما قيل إن المتنبي هو المؤرخ الحقيقي لسقوط الحضارة العربية، وإن قصائده الحزينة استطاعت أن تشم

رائحة الحريق الكبير في جسد الدولة العربية قبل أن تخترق النيران الجلد وتصل إلى العظم، ويذهب بعض ممن كتبوا عن هذا الشاعر العظيم، أنه لم يكن يكتب شعراً، وإنما كان يبكي حضارة في طريقها إلى الأفول، وبذلك يكون ما قدمه المتنبي في شعره عن تلك النكبات أكثر خلوداً وبلاغة من أي مسرح أو نحت أو تصوير.

# الشعر التميمة الأخيرة للروح

لم تكن النظرة إلى الشعر على أنه هو الذي يرسم للكائنات البشرية طريق الخلاص صادرة عن الشعراء، بل هم الفلاسفة والمفكرون والناس العاديون أيضاً الذين كانوا ومايزالون، يجدون في الشعر الجيد غذاء للأرواح، ومتعة لا تدانيها متعة. ويمكن القول - دونما تحفظ - إن كل إنسان مهما كان حظه من التعليم، ومهما كان مستوى ثقافته، لا بد أن يكون مستوعباً لأبيات من الشعر يرددها في المناسبات كثر عدد هذه الأبيات أم قل. ولا يهم أن تكون هذه الأبيات منتمية إلى الشعر الفصيح أو الشعبي من المنشور في الدواوين أو الصحف، أو ذلك الذي يتردد في الأغاني، المهم أنه يترنم بالشعر ويدندن بالإيقاع، ويرى نفسه محظوظاً عندما يستمع إلى شاعر يلقي قصائده في محفل عام أو في لقاء خاص.

لقد تابعت هذا الأمر باهتمام شديد، كنت أرى عيون هؤلاء الناس العاديين وهي تتطلع إلى الشاعر في أثناء إلقائه للكلمات وكأنها لم تكن تصغي إليها بآذانها، وإنما بعيونها أيضاً. ولن أكون مبالغاً إذا ما قلت إن الشعر استطاع بفضل تطور وسائل الإيصال أن يزيد من عشاقه، وأن يضاعف من

عدد المحتفين به. ولعل كمية الأغاني التي تباع في الوطن العربي عن طريق الشرائط الحديثة – وهي شعر مهما اختلفنا في تقديره – تكاد تصل إلى أرقام فلكية. ولا يستطيع قائل أن يقول إن اللحن وصوت الفنان هما ما يجذب المشترين إلى اقتناء هذا الكم الهائل من الأشرطة، وإنما الشعر أيضاً، فالكلمات هي الأساس، ويأتي بعد ذلك دور الصوت الجميل واللحن الجميل.

وهناك دليل آخر على حقيقة إقبال الناس على الشعر، وهو التوسع في التعليم الذي خلق قدراً لا بأس به من الاهتمام بالثقافة التي تبدأ من الأدب، ومن الشعر بخاصة. وهذا بدوره قدّم ويقدم كل عام جمهوراً من محبي الشعر ومتذوقيه. صحيح أن برامجنا التعليمية متخلّفة، وأنها ليست في المستوى المطلوب سواء في تدريس العلوم أو في تدريس الفنون والآداب، غير أننا مع ذلك نستطيع أن نلاحظ أن الحد الأدنى القائم حالياً يستطيع أن يخلق الحد الأدنى من التذوق، وأن يصنع جمهوراً واسعاً من المهتمين بالآداب والمشتغلين بها، وهو يقدم الدليل تلو الدليل على أن الشعر بخير، وأن مقولة الشاعر المكسيكي «أوكتافيو باث» الحائز جائزة نوبل: «إن شعباً بلا شعر هو شعب بلا روح»، هي مقولة صادقة

وصحيحة.

ومن سوء حظي أنني لم أكن أعرف إلى أعوام قليلة شيئاً عن الشعر الياباني، وأن عدد الشعراء في هذا البلد الصناعي يناهزون الخمسة ملايين شاعر، بمعدل خمسة في المئة من سكان اليابان، وهي نسبة عالية جداً إذا قورنت بنسبة عدد الشعراء والمتشاعرين في الوطن العربي الذي يعاني حالة تخلف شامل في الإبداع بكل مستوياته المعنوية والمادية. ومع ذلك يبقى الشعر بأشكاله المختلفة هو الفن الإبداعي الوحيد المعافى، وهو بذلك يرمز إلى بداية النهوض والاقتراب من التطورات الثقافية العميقة، نظراً لما يتمتع به الشعر من قدرة على الاستكناه والاستشراف والتقاط ملامح الإيقاع الخفي للتقدم المنتظر.

إن المقولات الزائفة التي تتحدث عن غروب زمن الشعر وانكسار مكانته، وأنه على حافة الوداع، لا أساس لها من الصحة؛ إذ إنه الآن – وأكثر من أي وقت مضى – في عنفوان جيشانه، ولا تستطيع النماذج الفاشلة، أو بالأصح التافهة التي تنشر تحت مسمى الشعر أن تقلل من أهميته أو تشوه صورته لدى الجمهور الواسع ممن يتفيؤون ظلاله، ويتسامرون حول نبعه الصافي الرقراق المحاط بالفراشات والورود. وإذا

كان للشمس أن تختفي ولمصابيح السماء الليلية أن تغادر مكانها في الفضاء البعيد، فإن للشعر أن يعتزل الحياة ويودع الناس ويتركهم في قبضة الواقع المقفر الممهور بالفراغ والجفاف.

## الشاعر.. ذلك المجنون النبيل

ليس جديداً وصف الشاعر بالمجنون؛ فهي من الصفات القديمة والمستقرة في تاريخنا الأدبي، والإضافة الجديدة هنا التي تستوجب الإشارة هي كلمة النبيل، وهي آخر ما استحقه هذا المخلوق المسكون بالأحزان والقلق. والوصف الجديد - كاملاً - منتزع من شهادة شعرية أدلى بها قبل نصف عام الشاعر الأردني طاهر رياض. وبداية، فإن وصفاً كهذا لا علاقة له بما قيل من أن شَعرة واحدة هي ما يفصل أو يفرق بين الجنون والعبقرية، فالشاعر - أي شاعر - ليس عبقرياً ولا يصح أن تطلق عليه صفة العبقري، فالعباقرة هم العلماء والمخترعون، أما هو - أي الشاعر - فإنسان شديد الحساسية شديد الاحتفاء بالزمن وبالطبيعة، ودوره الاستثنائي يتجلى في محاولته الدائبة إلغاء جسر العبور بين اللغة ومنطقها التاريخي الواقعي، لإنقاذ الإنسان واللغة من أن يتماهيا في الواقع المأهول بالخراب والأحزان والكوارث التي ما انفكت تتوالد وتهدد بمنطقها الفاجع الحياة واللغة والإنسان .

وإذا كان الشاعر هو المجنون النبيل، فإن الشعر هو الجنون

النبيل أيضاً، فهو يطلق الإنسانية من أسر سياقها المنطقي المألوف، ويحاول أن يسعى بها لتستنشق الهواء النقي بعيداً عن كل ما تواضع عليه الآخرون، وهو لا ييأس من تحرير اللغة من محدوديتها ومن دلالالتها المنضبطة. وطاهر رياض الذي يعطي للشاعر صفة النبالة مضافة إلى صفة سابقة هي الجنون، لا يعترف بنبل الشعر ولا بأهميته أو فائدته، وذلك في شهادة بذل فيها جهداً مستحيلاً لإثبات أن هذا الفن الذي شغله وشغل الناس وملأ الدنيا، لا ضرورة له ولا فائدة. وهذا بعض ما يقوله بالحرف الواحد ودون إيجاز: «أشهد أنني لا أجد عنتاً في ممارسة أي عمل كما أجده في كتابة الشعر! وأشهد أن كتابة الشعر عمل لا ضرورة له ولا فائدة منه! وأشهد أنه مجرد مريض بالوهم ذاك الذي يهدر وقته، ويبدد طاقته، ويتلف أعصابه، وتقلق راحته (وربما من حوله) في كتابة قصيدة! وأشهد أن لا حاجة لأحد بالشعر، وأن الحياة يمكنها الاستمرار والازدهار دون قصائد موزونة كانت أو عديمة الوزن! وأشهد أنني أشك بقدرة الشعر على تغيير العالم، أو تحسين الوجود، أو تحرير الأوطان، أو إنقاذ الإنسان! وأشهد أن السعي إلى الخلود وبقاء الأثر، ليس سوى نقش على الماء أو حفر في الهواء، فأية قلة وفاء في أن يبقى المكتوب بعد غياب الكاتب! وأشهد أنني

بعد ربع قرن من محاولة الشعر، أجدني أتهجّى حروفه الأولى، وأتقرَّى أبجديته الزائفة، وأراني ملقى بلا حول على أعتاب شهواته العنيدة»!

الشهادة التي اقتطفت منها هذه السطور، والتي لم تبخل على الشاعر فوصفته بالمجنون النبيل، كان عنوانها (شهادة زور)، لا لينفي ما جاء فيها من وصف للشاعر بالنبل، وإنما لكي يؤكد أن ما سوف تتضمنه من إساءة إلى الشعر لا يعدو أن يكون ضرباً مما قال عنه النقاد القدماء بأنه المدح بأسلوب الذم، وأن معاني هذه الشهادة زلقة ورجراجة كالشعر نفسه، وأهميتها تتحدد بقدر ما تثيره من غضب للشعر وعليه، لا بما تطرحه من معلومات أو حقائق. ولو عبرنا سريعاً إلى نهاية الشهادة لوجدنا الشاعر طاهر رياض يقول «لا تنسوا أن شهادتي لا تعدو أن تكون شهادة زور، أدليت بها بصدق كامل».

هكذا هو الشاعر يعيش لحظاته الملتبسة منفصلاً عن الواقع حيناً، ومنغرساً في ترابه حيناً آخر، تتقمصه حالات الرضا وحالات الغضب. فهو في لحظة شديد الإعجاب بالشعر بوصفه الجنون النبيل، وفي لحظة أخرى يراه أبجدية زائفة، وهو في الحالة الأولى أصدق منه وأكثر يقيناً بما يمثله

الشعر في حياة الإنسان من حضور روحي وإمكانات تعبيرية رمزية وصريحة.

لم يصادف الشاعر، ذلك المجنون النبيل، ظرفاً أسوأ من هذا الظرف التاريخي الراهن الذي يمثل بداية الانهيار المريع في تاريخ العرب سياسياً وثقافياً، لذلك فهو يعيش حالة من القلق غير المسبوق، قلق تصعب مواجهته بالكلمة وحدها أو بالمنطق وحده، وهو يعشق الشعر لأنه جزء منه، ومع ذلك فهو يقرأ كل يوم، وربما يكتب أقوالاً لا تختلف عن اعتراف ذلك الشاعر المأزوم الذي رأى «أن الشعر عمل لا ضرورة له ولا فائدة منه»!! ثم يعود ليقول مستدركاً: «لا شيء يمسك العالم من الاندثار سوى الشعر».

وفي عدد سابق من مجلة عربية مهاجرة احتجبت أخيراً، ملف بالغ الأهمية شارك فيه أربعة وعشرون شاعراً وناقداً، من بين الشعراء المشاركين: محمد الماغوط، وسميح القاسم، وسعدي يوسف، ومحمد عفيفي مطر، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وعباس بيضون، ومحمد القيسي، وممدوح عدوان، وعزالدين المناصرة. ومن النقاد: إحسان عباس، وإدوارد الخراط. يدور الملف حول سؤال واحد هو : هل مات الشعر أم غادر الشعراء؟ وفي تقديمه للملف يشير الناقد بيار أبي صعب

إلى أن الشعر «يبدو فوق أطلال الزمن المنقضي، موسيقى خفيفة مهّددة بالانطفاء تحت وطأة الصخب، وترفاً سرياً لا تعرف الجموع قيمته ولا معناه»، ثم يختتم التقديم بقوله: «لكن سرعان ما تتفجر ينابيع الحياة حيث لا تنتظرها، أو تدخل القصيدة دورتها الجديدة. فدائماً يموت الشعر، ودائماً ينبعث من رماده، ومعه تولد اللحظة الراهنة لتعيد اختراع المستقبل».

ما أثار اهتمامي في إجابات المشاركين عن السؤال المشار إليه، أنهم جميعاً – دون استثناء – يؤمنون بأن الشعر بألف خير، وهم يتمسكون بإصرار يؤكد أن هذا الفن الجميل مايزال يسافر نحو آفاق جديدة، ويغامر بالرحيل إلى أغوار ومناخات لم تطأها قدم الكلمات من قبل، وربما هتف أحدهم منتشياً «عاش الشعر، والمجد للحياة وللآتي»، في حين يثبت سعدي يوسف أن التكنولوجيا لن تنتصر على الشعر، وأنه هو الذي سينتصر عليها بقدرته على التعايش معها كما هو الحال في الولايات المتحدة حيث للشعر مجلاته ونواديه. أما عفيفي مطر فيقول: «ما من تحول هو التحول الأخير، وما من زمن هو آخر الأزمنة. يتراجع الشعراء أمام العصف الكاسح، والشعر لا يموت، والأرحام لا تنقطع عن مزاحمة الخراب بالأجيال

الجديدة المتدفقة». ويتخلى عباس بيضون عن سخريته ليقول: «في لحظة واحدة اختفى الشعر. لا تستغربوا إذا في لحظة واحدة اختفى العالم!»، كأنَّ الشعر بالنسبة إليه هو العالم. ويرى أحمد عبدالمعطي حجازي «أن الشعر من حيث هو جوهر لا يمكن أن يموت، فهو حاجة أساسية من حاجات الإنسان مثل الحب». ويضع ممدوح عدوان النقاط على الحروف عندما يقول: «قد يكون الشعر الجيد قليلاً، مثلما كان عبر التاريخ كله، ولكن الشعر ليس موضة اخترعها التجار ويستطيعون تقرير انتهاء مدة صلاحيتها. سيظل هناك شعر طالما أن هناك لغة، وطالما أن هناك من لا تكفيه اللغات للتعبير عن مكنوناته». ويأتي دور النقاد ويكون صوت إدوارد الخراط أكثر صفاءً فيقول: «الشعر بعدٌ من أبعاد الروح الإنسانية، يبقى متألقاً ومتوهجاً ما بقيت هذه الروح، فلا غنى لحياتنا الروحية – بل لسلامتنا العقلية – عن الشعر».

هل يدافع الشاعر هنا بإخلاص عن الفن الذي أحبه ومايزال يراه وسيلة ناجعة للتعبير عن شجون الإنسان، وعن الحلم العام للبشرية، أم أنه يدافع عن نفسه، عن مهنة في طريقها إلى الزوال، إن لم تكن قد زالت، كما يذهب إلى ذلك أعداء الشعر والمبشرون بموت الشعراء؟ ولا يوجد أدنى شك في

أن الشاعر، هذا المجنون النبيل، صاحب قضية، وهو الأكثر عذاباً في زمن العولمة والأقلام الهابطة والمسلسلات التي تتقطع أنفاس الناس قبل أن تنقطع حلقاتها، وعلى رغم ما يقوله عن نفسه فإنه مسكين، مسكين، لا لأن الشعر لم يعد له أي وضع اعتباري، أو أن وجوده غير مستساغ لدى جمهور مغيّب جاهل، وإنما لأنه – أي الشاعر – مايزال مثل «دونكيخوته» يباهي بإمكاناته وفروسيته وبقدراته على الغناء العذب، وعلى مواجهة عوالم الشر التي تتكاثر وتنمو بسرعة تحسدها كل طفيليات البر والبحر.

مسكين هو الشاعر، ذلك المجنون النبيل الذي يسعى – في محاولات يائسة – لتغطية فشل الآخرين عن طريق تأكيد قيم النبل والنقاء، والذي لا يكف عن الذهاب بعيداً إلى الثقة المطلقة بدور الكلمة، وبالقيمة العالية التي تمثلها. لكن – ويا للأسف – كم سيكون مثيراً للشفقة أن لا يرى فيها بعض المغرضين – أي في الكلمة – سوى هلوسة لا تفصح عن معانٍ مادية ملموسة ومفيدة، في وقت يتسيد فيه غول المادة البشع على حساب النواحي الجمالية رافضاً – بخوف وحذر – كل الوسائل الرامية إلى أن تنقل للآخر كل ما تشعر به أو تعانيه، فهذا الغول الجديد لا يحترم سوى الإنسان الآلي الذي لا يرى

ولا يسمع ولا يقول.

منذ أعوام وقف أحد الجنرالات الصغار (الصغار في السن وفي المكانة)، يخاطب حشداً من الطلاب، وفيهم عدد من المبدعين وهواة الشعر، وأطلق في وجوه الجميع دخان عباراته التي جاء فيها ما معناه «اصنعوا مستقبلكم بعيداً عن الشعر إن أردتم النجاح».. ومن المؤكد أنه لم يكن يدري – وأنىًّ له أن يدري – أن في اليابان مركز الصناعة الأولى في العالم، خمسة ملايين شاعر – حسب إحصاءات يابانية – كما لم يكن يدري أنه بأقواله الدخانية تلك يحرّض على الجهل، ويكاد يقول للأجيال الجديدة حاولوا أن تعيشوا خارج الإبداع، بعيداً عن العواطف والجمال، بعيداً عن الحدائق والمروج، بعيداً عن الإحساس بما تمتلئ به القلوب الإنسانية من المشاعر وحب الفن، وبما تزخر به الأرض من زهور وبحيرات وأنهار، فهذه المشاهد هي الشعر، وهي التي تكتب القصائد، وما على الشعراء إلاَّ أن يغمضوا أعينهم ويسجلوا على أوراق ما يتلقونه من نصوص شعرية جاهزة. قد يجتهدون فيضيفون زهرة هنا وجدولاً هناك، أو ينقلون عصفوراً إلى هذه الحديقة أو شجرة إلى ذلك المنعطف، لكن القصائد كلها كامنة في الحياة، في الطبقية بكل ألوانها وأشكالها، ومن يريد للناس أن يعتزلوا

الشعر أو يحرضهم ضد الشعر، فكأنه يحرض على كراهية الحياة واعتزالها والعيش في الكهوف أو البقاء في القبور إلى أن يأتيهم الأجل المحتوم.

صحيح أن الشاعر يتعذب، وأنه يعاني، لكنه العذاب اللذيذ، والمعاناة النبيلة، وعندما يحاول الخلاص من العذاب والمعاناة يفقد أجنحته ولا يستطيع الطيران، وعندما يقع في عشق السلطة أو المال تهرب منه الحدائق والمروج وتهجره القصائد والنجوم. ولا يبقى من قلبه سوى قطعة اللحم، ولا من قفصه الصدري سوى العظام. ومن حسن الحظ أن المجنون النبيل لا يعدم من يشاركونه أحلامه وحنينه إلى إيجاد مساحة في قلب الحياة اليومية للتأمل الذي من شأنه أن يغذي العقل والروح، ويمنع النفس البشرية أن تسقط في قبضة الحياة الرتيبة المضجرة وما يرافقها من كوابيس خانقة.

ويقولون – وهم على حق – إن أعصاب الشاعر خارج جلده، عكس بقية البشر، ولذلك فحساسيته عالية، وهذه الحساسية تجعل منه معارضاً بالضرورة وساخطاً رافضاً بالضرورة أيضاً. وحين يراد له أن يهادن أو يبدو وكأنه قد قبل التدجين ينتفض الجنون النبيل في أعماقه ويعود إلى طبيعته الأصلية وإلى تكوينه الرافض المرفوض. بعض

الأنظمة أو أطراف فيها تحاول أن تستدرج هذا المجنون النبيل للدخول في دهاليزها وتحرص على استقطابه، وقد تختار له قفصاً ذهبياً من النوع الذي يغري طموحه وغروره بغرض منعه من التغريد والتمرد، لكنه سرعان ما يشعر بأنه فقد صوته وذاته فيهجر القفص أو يهدمه. وليس كل الشعراء العرب يحظون بمثل هذا التدليل، العشرات منهم، بل المئات يموتون من القهر والإهمال، ويبددون ثلاثة أرباع أعمارهم في المقاهي يتحدثون عن حسرتهم ويقرؤون قصائدهم أحياناً لكراسي المقهى، وقد يرمونها - عندما يشتد بهم اليأس ويصبح الأفق مغلقاً - إلى سلة المهملات، ولكنهم يظلون - في كل الأحوال - محتفظين بتمردهم وبجنونهم النبيل غير مهتمين بما يصل إليه حال الإبداع الحقيقي في المنعطفات الباهتة والرمادية. وقد يحزنهم ويسوءهم ما يلقونه من ضروب التجاهل والإهمال، لكن كتابة قصيدة واحدة كفيلة بأن تمنحهم من النشوة والشعور بالثقة ما يرد لهم اعتبارهم الروحي ويجعلهم في حالة من الصفاء والإحساس بالتفوق، وهذا بعض ما يفيض به على أصحابه هذا النوع البديع من الجنون النبيل.

# عن الشعر ونقيضه

كثيرون – ومن مواقف مختلفة – يتحدثون بثقة أحياناً، وبقلق في كل الأحيان، عن أن العطاء الشعري في طريقه إلى الزوال، إن لم يكن – بالنسبة إليهم – قد زال وأصبح أثراً من آثار الماضي، وأن هذا الفن بتاريخه ومنجزه النصّي الذي لم يعد موضع اهتمام حقيقي من الجمهور المعاصر، لن يكون – من وجهة نظرهم أيضاً – أحسن حالاً مع جمهور المستقبل القريب. وهي أحكام عابرة لا قيمة لها وتصدر في هذه الظروف من منطلق المماحكة ربما، وللتعبير عن «القرف» من حال الإنسان ووضع الإبداع عموماً أكثر مما تنطلق من موقف الاستقراء الجاد أو الرؤية النابعة من متابعة جادة. ومحنتنا مع هؤلاء الذين يطلقون هذه الأحكام العابرة أكبر بكثير من محنتنا مع حالة اللامبالاة الراهنة وما تطرحه من نظرات سطحية نحو الواقع وانكساراته، واشتعال المعارك التافهة حول البديهيات المتعارف عليها، والتي لم تعد بحاجة إلى تدقيق أو تمحيص أو متابعة من أي نوع؛ لأنها قُتلت بحثاً وقَتَلت معها عدداً لا يحصى من الباحثين.

وسبق لي أن كتبت عن الشعر بوصفه ملاذاً، وملاذاً أخيراً للروح، وأعود اليوم للكتابة عن الشعر بوصفه ضرورة

للإنسان في حياته وما يتمخّض عنها وفيها من أحداث ووقائع جسام. كان دليلي في المرة السابقة أكثر من شاعر من الذين يهمهم أمر الإنسان أكثر من الشعر، ودليلي في هذه العودة شاعر يهمه أمر الإنسان والشعر معاً وهو محمود درويش. وقد جاءت إشارته إلى الشعر كضرورة في كلمة متألقة ألقاها في حفل تكريمي أقيم له في مدينة «بروفانس» في جنوبي فرنسا اختار لها – أي الكلمة – البالغة الأهمية والتألق عنواناً دالاً هو: «الشعر في زمن الوحشية»!!

يختزل محمود درويش في كلمته هذه محنة الشعر وأهميته في آن، فهو – أي الشعر – يعاني التغريب والعزلة الناتجة عن اغتراب بعض الشعراء وعزلتهم عن الحياة، لذلك فإن محمود يتساءل عما يبقى له، للشعر في زمن الوحشية، من تأسيس الإمبراطورية الأكبر والأقوى في التاريخ، ويرى إلى عالمه الذي يبدو أنه عالم جنوني أناني لا مرجعية له إلاَّ قانون الغابة المسلح بفائض القوة النووي . فهل مازال من الممكن كتابة قصيدة؟ كيف تكون داخل الواقع وخارجه في آن واحد، كيف تتأمل وتنخرط؟ كيف تواصل محاولتك الدائمة: إعادة خلق العالم بكلمات تبقى دائمة الحيوية؟ وكيف تنقذ هذه الكلمات من ركاكة الاستهلاك اليومي؟ لا أريد للقارئ أن يتسرع

ويتوهم أن محمود درويش ينفي الشعر بهذه الكلمات الغاضبة، في حين أنه على العكس من ذلك تماماً يرى أن حاجتنا إلى الشعر اليوم، وفي هذه الظروف العابثة والقاتمة، هي أكبر من أي وقت مضى، لأن الشعر نافذة الروح إلى الناس والعالم والأشياء، أو كما يقول هو: «لعلنا اليوم بحاجة إلى الشعر أكثر من أي وقت مضى لاستعادة إحساسنا ووعينا بإنسانيتنا المهددة؛ والانفتاح على المشترك، والبحث عن الجوهر، ولعل الشعر قادر على استرجاع بديهته بعدما اعتزل عنها في تجريد قد يؤدي إلى البياض، لا يوضح الشعر إلاَّ نقيضه. إن اللاشعري هو الذي يتيح لنا أن نرى الشعر، فهل يتوق الشعر اليوم إلى ذاته من فرط وضوح نقيضه؟ وبما أن الشعر الذي هو طريقة خاصة لاحتمال الحياة ولمصالحتها، هو أيضاً طريقة خاصة لمقاومة ضغط الواقع اللاإنساني على بديهية الحياة .. إن الشعر باختراقه ظواهر الأشياء، وبتلصصه على الضوء المقيم في العتمة، وبيأسه من اليأس يحمينا من الكراهية والصخب. إن هشاشته تصرخ لكي تسمَّى وتجرح ولا تدمى».

وشعر معافى وسليم من الخواء والاغتراب، شعر كهذا الذي يحدثنا عنه محمود درويش، هو الذي نحتاج إليه، لأن معناه

- والتعبير ما يزال لمحمود - يحمل سؤالنا الإنساني العام والخاص، وهذا المعنى هو الذي يجعل الشعر ممكناً وضرورياً في آن واحد، وهو ضوؤنا في حالة العتمة الشديدة التي تحيط بنا من الجهات الأربع، وسيبقى صوت التجدد والبهجة في زمن الدموع والدماء والوحشية.

# الجدل العقيم حول الشعر

لم يعد الكيد قاصراً على السياسية وحدها، بل لقد امتد بمفهومه المخاتل إلى مجال الثقافة والإبداع الأدبي وصرنا – وفي الفترة الأخيرة على وجه الخصوص – نقرأ نماذج غريبة للمخاتلة والكيد الأدبي، ولا يكاد يسلم مبدع من هذه الأساليب الكيدية التي ينبغي للإبداع الحقيقي أن يبرأ منها، وأن يكون له من نقائه ومن صفاء مبدعيه ما يجعله ويجعلهم في مأمن من الكيد الذي برع فيه بعض السياسيين أنصار الصيد في الماء العكر، حباً للشهرة وجلباً لمزيد من التناقضات والاختلافات في الواقع.

جاءني أديب شاب وحصل مني على حديث تناولت فيه جوانب من قضايا الثقافة وهمومها الراهنة، وكان من بين الأسئلة التي طرحها الأديب الشاب سؤال عن قصيدة النثر وما يشاع عن تراجع أنصارها – وكنت ومازلت محسوباً منهم – وكان في السؤال ما يشير إلى أن شعراء قصيدة النثر يقاتلون بضراوة لتكون قصيدتهم البديل (عن الشعر العمودي وشعر التفعيلة).. وجاء جوابي على النحو الآتي: «من قال إن قصيدة النثر هي البديل عن الشعر في أشكاله المعروفة؟! قصيدة النثر في أحسن أحوالها وأرقى نماذجها، رافد من الروافد الجديدة أو

الأجد لشعرنا في أشكاله المتنوعة. ولم تكن قصيدة النثر بديلاً عن قصيدة التفعيلة، كما لم تكن قصيدة التفعيلة بديلاً عن القصيدة العمودية. والشاعر الحقيقي يكتب وليس في ذهنه شكل ما أو موقف من بقية الأشكال الشعرية، وما يهم في هذا المجال أن يكون المبدع واعياً بما يقوم به، وألا يكون اختياره لشكل ما نوعاً من الفرار من الصعوبات الفنية التي تلتزم بها الأشكال المكرسة. والملاحظ أن بعض المنتسبين إلى هذا النوع الأجد من الكتابة الشعرية لا يعرفون معنى الشعر، ومن خلال ما تنشره لهم الصحف يتبين أن هناك جهلاً بالشعر وجهلاً باللغة وجهلاً بالذائقة الشعرية».

هذا هو نص الإجابة، وبعد أيام يفاجئني غلاف المجلة التي نشرت فيها الحديث بالإعلان الآتي: «كتَّاب قصيدة النثر جهلاء بقواعد اللغة وذائقة الشعر»، والكلام منسوب إلي بالطبع.. فأحسست – ساعتئذٍ – بأن الكيد الأدبي بدأ يتفوق على الكيد السياسي، وأن الهدف من وراء المقابلة الأدبية لم يكن سوى اصطياد عبارة ما في الحديث ووضعها خارج سياقها، في محاولة فاشلة لإثارة مزيد من الجدل العقيم حول أنماط الإبداع الشعري، وهو جدل طال ولم يسفر عن شيء ذي بال، فقد استمرت تلك الأنماط أو الأشكال الشعرية في التعايش

وعانت جميعها التذبذب وتأكيد ما يقال عن أزمة الشعر. ولا أخفي أنني منذ عقدين من الزمن قد اقتنعت بل آمنت بأن الشعر فوق الأشكال وفوق التقنيات الفنية التي يستخدمها الشعراء، والتي تتجدد بتجدد العصور، وأنه – أي الشعر – جوهر الكلام بأي شكل جاء. ولم يحدث أن تراجعت عن هذه القناعة أو هذا الإيمان. بل لقد زادتني الأعوام الأخيرة معرفة بأن الشعر موجود في لوحة فنان موهوب أكثر من وجوده في بعض القصائد، وأن قصيدة شعبية يكتبها شاعر مبدع تمتلك من الشعرية ومن التأثير والإيحاء أكثر مما يمتلكه ديوان شعر فصيح، وأن في بعض القصائد البيتية (العمودية) من شفافية الصور وجمالية الإيقاع ما ليس في ديوان كامل من شعر التفعيلة، والعكس صحيح، أي أن في قصيدة من شعر التفعيلة ما ليس في عشرات الدواوين المنظومة. كما أن في بعض ما يسمى بقصائد النثر، حساسية خاصة تقترب من الشعر في مجاله المطلق المتحرر من الأنماط، والذي يبحر في فضاء اللاشكل واللاتصور المسبق.

لقد شغلنا الأداء – لفترة غير قصيرة– كما شغلنا الحديث عن الأداء في حين نسينا الشعر ذاته، نسينا جوهره وأسئلته، وبدلاً من أن نكتب شعراً يؤسس للحرية والإبداع في أبهى

صورهما المتخيلة، ذهبنا إلى تأسيس خلافات والتباسات لا حدود لها، وقد نكون في خلال ذلك الانشغال قد كسبنا ألواناً من التنظير لكننا خسرنا الشعر، هذا الحضور الروحي والفلسفي الصادر عن خبرة اللحظة الراهنة المتعانقة مع خبرة الدهور.

## هل يكرر الشاعر نفسه؟

ما أكثر المقولات الملتبسة القابلة للنقض في الكتابة النقدية المعاصرة! ومن هذه المقولات الملتبسة جداً تلك المقولة التي تذهب إلى أن الشاعر لا يكتب في حياته سوى قصيدة واحدة يظل يراوح بين الاقتراب منها والابتعاد عنها، في عملية تستهدف المراوغة من الطرفين: الشاعر والقصيدة؛ إذ يحاول الشاعر مراوغتها في حين تهدف هي إلى مراوغته، وتنتهي هذه العملية إما إلى إمساكه بها، وإما إلى أن ينتابه اليأس من العثور عليها.

وقريب من هذه المقولة الملتبسة القابلة للنقض، ذلك الرأي النقدي الذي يضعه الدكتور مصطفى ناصف في مقدمة كتابه «صوت الشاعر القديم»، والدكتور ناصف أستاذ وناقد أكاديمي لم ينل حقه من التقدير والشهرة بكونه واحداً من أهم من نظروا إلى القصيدة الجاهلية بعمق، وحاولوا تقديمها في صورتها الشعرية المكتملة بعد أن فتحوا للمتلقي أبوابها الموصدة بالإغماض، والانغلاق، وجعلوا الاقتراب منها أكثر سهولة ويسراً.

يقول الدكتور ناصف: «إنني أتوهم أن الشاعر القديم إذا قال قصيدة أدرك أنها محتاجة إلى نفي فعاد إلى قصيدة

ثانية. كل قصيدة تنسخ صاحبتها ولكنها تثبتها أيضاً، والعلاقة بين القصائد على هذا النحو تجعل هموم الشاعر القديم لا تكاد تستقر من خلال ما تعودنا أن نسميه ببساطة تكراراً، بدا كل شيء ملتبساً لا واضحاً قاطعاً. الشاعر يثبت قصيدة ثم يمحوها وهكذا لا يريح القارئ، فالكلمات الأساسية عالم ماكر صامت مفارق».

والسؤال الذي تطرحه هذه الملاحظات هو: هل تمحو القصائد بعضها بعضاً؟ أو بعبارة أدق: هل تنفي القصيدة الجديدة للشاعر ما سبقها من قصائد؟ وهل يكرر الشاعر نفسه أو يكرر كلماته؟ لا جدال في أن الملاحظات السابقة تفتح آفاقاً واسعة للفهم، وآفاقاً واسعة للنقاش على نحو يفضي إلى أن الشاعر الحقيقي لا يكرر نفسه، وإن كان يكرر ألفاظاً أو كلمات بعينها.

وفي استقراء غير منظم لدواوين عدد من الشعراء القدامى والمعاصرين، ينبري في طليعتهم أبو الطيب المتنبي، لم أجد في أثناء قراءتي ديوان هذا الشاعر العظيم ما يعد تكراراً أو إعادة. كل قصيدة في الديوان، حتى القصار منها، ذات طقس خاص ومناخ مختلف، ربما تشابهت بعض الهموم فيها وتكررت مستوياتها بدرجات مختلفة صعوداً وهبوطاً، ولكنها

كانت تحيل عادة إلى تعبير يختلف في كل قصيدة عن سواها، ولا يختلف الأمر كثيراً عند شعراء معاصرين كبار أمثال السياب ومحمود درويش على سبيل المثال. فبينما كان السياب بعيداً في شعره عن القضية الأحادية المرهونة بها حياته، تلك التي أتاحت له التجوال في أماكن عديدة والطواف بأجواء لا حدود لها ؛ فإن القصيدة الواحدة ذات الظلال المشتركة عند محمود درويش لم تمنعه من التحليق بأجنحة لا تحصى، وفي أماكن متفرقة، وقصيدته الفلسطينية ليست قصيدة واحدة، ففي كل نص نجد درويش يركض وراء ظلال جديدة، ويدخل بحاراً لم يسبق له أن خاضها أو ابتل بمائها من قبل.

ولا جدال في أن الشاعر الحقيقي يتمثل قضيته قبل ولادته الشعرية، ويتمثل معها لغته الشعرية في الوقت ذاته، مستخدماً أدوات جديدة وتقنيات غير معهودة يطمح من ورائها إلى الخروج من دوائر الأساليب والأنماط المكررة. وإذا كنا نجد في الشعر الجاهلي ما يبدو للقارئ في الوهلة الأولى، تكراراً لمسميات وظواهر تعبيرية معينة كالرواسم أو الأوابد التي جعلت صوت الشاعر الجاهلي يبدو – من وجهة نظر الدكتور ناصف – وكأن جديده يمحو قديمه أو ينفيه، فإن ذلك يأتي

في إطار رؤى جمالية ذات أبعاد عميقة في علاقة الشاعر الجاهلي بشؤون الحياة والمجتمع، ومواقفه من الوجود وقضاياه المصيرية، وما يأتي في إطار ذلك من الأسئلة التي ظلت تؤرق الشاعر قبل أن يشرق نور الإسلام في الجزيرة العربية. لكن الشاعر الذي غادر البيئة الجاهلية، أو ذلك الشاعر المعاصر الذي لم يألفها – على وجه الخصوص – لا يليق به أن يكرر نفسه فضلاً عن اجترار تجارب الآخرين.

# ويقولون إن الشعر لا يترجم!

قيل الكثير – قديماً وحديثاً – عن الترجمة، وعن ترجمة الشعر بخاصة، وتكوّن من تلك الأقوال ما يشبه الإجماع على أن ترجمة الشعر من الصعوبة بمكان، ويكفي أن بعض تلك الأقوال قد جعلت من المترجم خائناً مهما كانت براءته وحسنت نيته. ولعل أقدم الأقوال في موروثنا الأدبي، والتي تناقلتها العصور كإحدى المسلمات، القول المنسوب إلى الجاحظ (٧٧٥ – ٨٦٨ م)، والذي يرى فيه أن «الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومن حاول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع العجب». وهذا القول يلتقي ويتقاطع مع مقولة عصرية يرى صاحبها أن الشعر في أبسط تعريفاته هو ذلك الفن الذي لا يقبل الترجمة.

ويبدو أن كلمات الجاحظ وأمثالها قد جعلت تراثنا القديم يخلو كلية من الترجمات الشعرية، كما جعلت المترجمين القدامى يترددون عن نقل الأعمال المسرحية التي هي شعر في الأساس، انطلاقاً من هذا المفهوم الذي يرى استحالة نقله إلى اللغة العربية، والتي إن انتقل إليها بطل وزنه وذهب حسنه، حسب الجاحظ في قوله الذي ذاع وشاع وأصبح مسلمة لا يمكن تجاوزها أو إعادة النظر في مدلولها، والتي أصبحت

قاعدة لأقوال مماثلة كلها تذهب إلى تأكيد نفض اليد من ترجمة الشعر وتركه وقفاً على لغته الأصلية، تلك التي منحته خصوصيتها ولون كلماتها وظلال حروفها.

وقد عايشت مع عدد من الشعراء العرب الذين حضروا الملتقى الشعري الألماني في صنعاء، تجربة فريدة مع ترجمة الشعر العربي إلى الألمانية، وترجمة الشعر الألماني إلى العربية. ودار حوار طويل حول ما إذا كانت اللغتان قد استطاعتا أن تستوعبا روح القصائد المترجمة إليهما، أم أنهما اكتفتا بالمعنى القريب وبالفكرة التي يسهل على المترجم التعاطي معها وإعادة صياغتها إلى لغته، سواء أكان هذا المترجم عربياً أم ألمانياً. وأعترف أن خلافاً شديداً قد حدث بين شاعرين كبيرين أحدهما يرى أن الترجمة إلى العربية كانت موفقة، وأنها استطاعت أن تنقل إلينا جوهر التعبير الفني في عناصره التصويرية وفي دلالاته المشحونة بالمفارقات المثيرة، والآخر يرى خلاف ذلك مقتنعاً بأن الجاحظ كان على حق بأن الشعر «هذا الكائن اللغوي يستشعر النفي حتى النخاع، بطبعه الخاص للعودة إلى اللغة-الوطن، كي يطلق زفيره بلا مصدات أو فواصل». وللتوسط بين الموقفين تجدر الإشارة إلى أن في المقدور تجنب الخيانة

والعثور على صيغة دقيقة أو قريبة من النص الأصلي، وذلك حين يكون المترجم شاعراً يدرك أبعاد المفردات في اللغة المترجم عنها، وأبعاد المفردات في اللغة المترجم إليها، فضلاً عن ضرورة تمثّل النص المطلوب ترجمته، والوصول به إلى درجة تجعل من المترجم وكأنه صاحب النص الأول. وما لم يحدث ذلك فإن الترجمة ستبقى هزيلة وباردة وغير قادرة على وضع القارئ في مناخ شعري غزير الألوان.

وإذا كان الأدب العربي في القرن العشرين قد بلي بترجمات شعرية بالغة السوء والرداءة يقوم بها التجّار أو الشطّار ممن عملوا على تأكيد خيانة المترجم واستحالة الترجمة، فإن السنوات الأخيرة من القرن نفسه قد حفلت بترجمات شعرية لأهم الشعراء في الشرق والغرب، وأثبتت أن الترجمة ليست كما كانوا ينظرون إليها بوصفها شراً لا بد منه، بل بوصفها خيراً لا بد منه لإمداد الأدب العربي بروافد عالمية تصب في نهره، وتضع المبدعين العرب في مناخ واسع من الخبرات والتجارب المحرضة على الإبداع والابتكار.

إن هناك - حتى الآن - إشكالات عديدة تكتنف وضع الترجمة من وإلى اللغة العربية، وفي مجال الشعر بخاصة، على الرغم من وجود عشرات، بل مئات ممن يجيدون لغتهم

العربية واللغات الأجنبية، وذلك لأن هؤلاء من خارج الشعراء، ومن العلماء أو الباحثين الذين لا يدركون الخصوصية التعبيرية للشعر، ولا تتملكهم رعشة الانفعال عند قراءة أعماله المدهشة.

وما وصلنا من روائع الشعر العالمي في مستوياته التقنية والفنية العالية، يعود إلى عدد قليل من المترجمين الشعراء الذين نجحوا في تمثل النصوص الشعرية، وجعلها قادرة على استئناف تأثيرها خارج لغتها. وظهور هذه النماذج المترجمة في لغتنا العربية يعطي الأمل في أن تتاح للقارئ العربي فرصة التواصل مع خبرات عميقة وحساسيات مرهفة تمثل رؤية الآخر في مكانه وزمانه.

خلاصة القول، إن هناك رأيين يتصارعان ويتقاطعان حول موضوع ترجمة الشعر: الرأي الأول والسائد والتاريخي يقول: إنه من الصعب ترجمة الشعر. والآخر يرى أنه مع الاعتراف بالصعوبة فإن الترجمة ممكنة، ولكي تكون ممكنة أكثر فلا بد أن يكون المترجم شاعراً متمكناً من اللغة التي ينقل منها واللغة التي ينقل إليها. وحجة أصحاب هذا الرأي الأخير أقوى، وما بين أيدينا شواهد كثيرة من خلال بعض النماذج الشعرية المترجمة، والتي تؤكد أنها في لغتها الجديدة

لا تكاد تختلف عنها في لغتها الأصلية. ولا أريد أن أبالغ، فأقول إنها قد تبدو في بعض الحالات أقوى وأعمق.

# الإبداع والتمرد

الإبداع تمرد، والشعر أعلى أشكال التمرد في نطاق الإبداع، ولكنه تمرد محكوم بضوابط وقواعد لغوية لا يمكن تجاوزها أو الخروج عليها. وتمرد الإبداع الشعري بأشكاله المختلفة هو الذي أعطاه هذا النوع من التنوّع الثري، وحماه من سيطرة الرتابة والتشابه، وما يصدر عنهما من تكرار وغياب للفروقات النوعية التي تمايز ما بين الشعراء الكبار وعصورهم، وتجعل لكل شاعر خصوصيته، ولكل عصر ذائقته.

والشعراء الذين أدركوا هذه الحقيقة – منذ أقدم العصور – هم الذين احتفظت قصائدهم بحضور مستمر، وذاتية متألقة، وانتقلت من عصر إلى آخر وهي محتفظة بتميزها وبطاقاتها الإيحائية وبقوة تأثيرها. أما المقلدون والناسجون على منوال من سبقهم فقد عاشوا في التاريخ الأدبي كالطحالب والأعشاب المتعلقة التي لا تلفت الانتباه، ولا تقتضي من القارئ سوى لفتة عابرة، ثم يمضي بعيداً عنها ليبحث عن الشعر العميق في تعبيره عن الإنسان، وفي تجاوزاته البارعة وفي خروجه على التعابير السكوكة والمألوفة. ولا يمكن للشاعر أن ينجو من أثر المحاكاة والتماثل أو أن يمتلك القدرة أو الطاقة على التجاوز إلا أن يكون شاعراً موهوباً أولاً،

وشاعراً متمرداً ثانياً، وشاعراً مثقفاً ثالثاً، فالشعر موهبة والشعر تمرد وتجديد، ولكن أي تمرد وأي تجديد؟!

ويضعنا السؤال في مواجهة صعبة مع الإجابة، علماً أن الشعراء الكبار والمشهود لهم في عصورهم وفي العصور اللاحقة، لم يكونوا إلاّ متمردين بمعنى من المعاني، ومن لم يحاول منهم تطوير الشكل فقد نجح في تطوير المضمون، وفي الإحساس بطبيعة اللغة المناسبة للحظة التي تولد فيها القصيدة عبر أبعادها المكانية والزمانية. ولا بد لكي يكون الشاعر الموهوب متمرداً، أن يكون ذا ثقافة واسعة تمكنه من هضم القديم والإقدام على اجتراح الجديد. والشعراء الرواد الذين صنعوا حركة التجديد في الشعر العربي الحديث لم يكونوا يجهلون قواعد اللغة العربية، وكانت علاقتهم بالمعاجم اللغوية وبخصائص الكلمات على خير ما يرام، لذلك فقد استطاعوا أن يبتكروا أشكالاً جديدة تختلف عن السائد وتتمرد على المألوف، لكنها لا تعلن القطيعة التامة معه، فالقطيعة مع الفنون – والقولية والبصرية منها بخاصة – تبدو مستحيلة.

وهنا نأتي إلى بيت القصيد، إلى الهدف من وراء الحديث عن التمرد والشعر، وأنه – أي التمرد – نتيجة لا مقدمة، وأثر من

آثار المعرفة الواسعة والثقافة الشعرية العميقة لا نزوة من نزوات المراهقة الأدبية، والرفض غير الواعي للموروث بكل أشكاله، ولجهود المجددين الذين لم يصلوا إلى الجديد إلا بعد أن قتلوا القديم بحثاً وفهماً، وصار من حقهم بعد ذلك أن يقدموا الجديد والمتجاوز. ومما يؤسف له أن بعض الشبان يعتقدون أن طريق التجديد في الأدب وفي الشعر بخاصة سهل ومفروش بالورود، مع أنه ليس كذلك على الإطلاق، كما أن بعض ما يظهر لهؤلاء الشبان من نصوص (شعرية)، في الصحف أحياناً، أو في دواوين خاصة، لا يمكن وصفه إلاّ بأنه أثر من آثار الاستعجال، وقفز على شروط الإبداع. ولا ينكر أحد أن أغلبية هؤلاء الشبان يمتلكون مواهب حقيقية، لكن الموهبة وحدها لا تكفي ما لم تصقل بالمعرفة الواسعة وبالتجربة العميقة.

## الشعر في زمن العولمة

الشعر كتابة متقدمة تحاول استحضار العالم، وإيقاظ التاريخ، ورسم صورة للإنسان من الداخل. وكل شاعر حقيقي يأتي إلى الحياة يحاول إنجاز شيء جديد في اللغة والمعنى، ويسعى إلى إضافة أنهار وجبال ووديان لا وجود لها في الجغرافيا، لذلك؛ فالشعر لا يخاف العولمة ولا يخشى سطوتها؛ لأنها لا تستطيع مصادرة الأنهار التي أضافها، ولن تتمكن من الاستيلاء على المعادن التي تضمها جبال الشعر، كما لم تلوث بعوادم المصانع والسيارات القرى التي بناها في أماكن لامرئية.

ولا جدال في أن جذور الشعر تكمن في وجدان كل إنسان على وجه الأرض، وأن مفرداته غافية في كل قلب، والشاعر المتمكن هو ذلك الذي ينطلق من محيطه الإنساني الخاص ويضع يده على منجم هذه المفردات، وإشعال عناصر اللون والضوء فيها، مما يجعلها قريبة من الناس سواء أكانوا في الصين أم في المكسيك، في إيرلندا أم في اليابان، في ألمانيا أم في الهند، في مكة أم في الفاتيكان، وإذا كان هناك من خوف على الشعر في زمن العولمة الحديثة، فهو خوف وحيد يتمثل في تدمير الخصوصية وإشاعة الاستنساخ، فالعالم في حضور

العولمة سوف يتحول إلى قرية كونية واحدة يأكل الناس فيها أطباقاً متشابهة، ويرتدون ثياباً متشابهة، ويرددون الأغاني المتشابهة.

إن الله سبحانه، هو سيد جميع المخلوقات، وهو سيد الشعراء وملهم الفنون، وقد خلق هذا الكوكب الأرضي البديع من دون حواجز ولا أسوار أو سقوف، وماتزال الطيور قادرة على أن تعبر الحدود وتقاوم الأسلاك الشائكة، وهي تردد أناشيدها الهادئة النظيفة في المكان الذي تختاره دونما حاجة إلى تغيير «النوتة»، فهل يستطيع الشعراء أن يكونوا مثلها، وأن تتحرر قصائدهم من الظلال القاتمة للخوف والقنوط في مستقبل الإنسان هذا الحارس الأبدي لثمار الأرض وأشجار الأبجدية وقوانين المحبة؟!

وأحسب أن الموسيقى والشعر والفن التشكيلي هي الفنون العالمية التي تخاطب وجدان الإنسان متخطية كل الحواجز. صحيح أن الموسيقى والفن التشكيلي لا لغة لهما، وأن الشعر جوهر اللغات المكتوب بها، إلاَّ أن النغم السحري في مفرداته يجعله قابلاً للارتحال من بلد إلى بلد ومن لغة إلى لغة، وهو بصدوره عن الأعماق الدفينة للإنسان أقدر على التعبير عن أسمى المشاعر. ومنذ أيام وجدتني مغموراً بنشوة يصعب

وصفها في أثناء ما كنت عاكفاً على قراءة مختارات من الشعر بعنوان «الفن والطبيعة» ( ART AND NATURE ) ضمت نماذج لعشرات الشعراء من القارات الخمس، وتجاورت فيها طاقات الكلمة المنغومة وجوهر الشعر المصفى، مع لوحات مرسومة بأيدي أمهر الفنانين من الشرق والغرب، مؤكدة بذلك عالمية الشعر والفن التشكيلي، وقدرة القصيدة بإيحاءاتها الخصبة والمدهشة على دخول كل المدن الممنوعة. والشعر بهذا الحضور القوي الساطع يثبت أنه قادر على التقاط المرهف والشفيف من الواقع الذي يزخر به العالم، وما يحيط بإنسانه من فزع وفراغ روحي وتوتر اجتماعي حاد.

ومن استرجاع الأثر الذي حفرته هذه المختارات في نفسي يتأكد لدي أن الشعر الحقيقي كالضوء، وكعزف الكمان لا جنسية تحصره، ولا جغرافيا تحده، ولا زمن يغازله أو يحتويه. ولم يكن مفاجئاً لي أن القصيدة الجيدة تستطيع أن تسافر عبر القارات وعبر الأزمنة، وأن أصابعها الجميلة الملتهبة قادرة على أن تفتح كل الأبواب الموجودة على ظهر هذا الكوكب، وأن الشعر هو الفن الوحيد الذي لا خوف عليه من العولمة؛ فالعالم قريته، وحنينه الأول - منذ بدأ يغمغم بحروفه الأولى - أن يكون عالمياً وأن يتجه إلى كل الناس.

ومـن المؤكـد أن كـل الأعـمـال الإبـداعـيـة الـتـي تـصـدر عـن الضمير الصـافي وعن العـاطفـة الصـادقـة، تصل ولو متـأخرة إلى كل النـاس. ولعل من حسنـات الشعر أنه يـحرص على أن يردم الفجوة التي تقوم بين الإنسان والإنسان، بين الروح والروح. وعقدة الذنب الوحيدة التي لاحقت وتلاحق الشعر أنه يرفض إثبـات الأكذوبـة الـتي تقول «إن الشرق شرق، والغرب غرب ولن يلتقيا»؛ فـالشرق والغرب كلمتـان جغرافيتـان لا يعترف بـهمـا الشعر، والأرض في دورانها اليومي تكون شرقـاً وغربـاً، وحين يقف الإنسـان أو يسير، يكون شرق ويكون غرب. وهكذا فـإن القصـائد الجيدة مـا هـي إلاَّ كـائنـات إنسانيـة تتنقل عبر العصور، وتخترق الحدود وتغطي بـأجنحتهـا وجه الأرض. وانطلاقـاً من هذا المفهوم، فإن الشعر في زمن العولمة يستطيع أن يفتح أفـاقـاً واسعة للتواصل بين الشرق والغرب بلا خوف، ودون أن يستسلم للتبعية أو ينجرّ إلى فعل مـا لا يليق بـأبـجديـة الروح أن تفعله في عـالم جميل وبديع، عـالم لا تقلل من جمـاله سوى الحروب والأطـمـا ع واكـتشـاف مـزيـد مـن الأظـفـار الحديـديـة المسمـاة بـالأسلحـة الراميـة إلى إسكـات صـوت القصـائد، وقتل الأبريـاء، وذبـح الطيور الجميلـة، وتدمير الحدائق والزهور.

لقد نجحت بعض الترجمات – حتى الآن – في أن تجعلنا

نجلس مع قصائد غوته الألماني، ومع قصائد رامبو الفرنسي، وقصائد والت ويتمان الأمريكي، ومع قصائد بليك الإنكليزي، وجعلتنا نتعرف إلى أشواق هؤلاء الشعراء، وإلى جوانب من أحلامهم الإنسانية الكبيرة، ولم يعد هناك من ريب في أن البشرية تغرق، وأن غول القمع والجبروت المتسلط على رقاب الشعوب المسالمة يواصل تدمير كل تقارب بين أبناء المعمورة الواحدة، وليس سوى الشعر هذا المعلم الأسيان والاستغاثة الأخيرة في فم العصر القادرة على رصد المعاناة والألم، والبحث عن عولمة نقية خالية من الجشع والعنصرية، عولمة مترعة بالأحاسيس والمشاعر هادفة إلى بناء عالم هادئ هانئ خالٍ من الاضطهاد والقمع، بريء من التشوهات التي ألحقت الضرر لا بجسد الإنسان، بل بروحه وعقله وبكل الأشياء الجميلة التي أنجزتها منذ سكن هذا الكوكب وعاش في أفيائه.

إن التحليل الآخذ في الشيوع يذهب إلى أن العالم يتجه ليكون قرية كونية واحدة، وهذا ما كان الشعر يتمناه ويحلم به وينظره ويتقرَّاه في رحلة ديمومته المستعرة، وفي محاولته ومغامراته ليكون التعبير الناجز عن خلاصة التجارب القديمة والكشوف الجديدة.

## الحداثة الشعرية في الاتجاه المشاكس

انتهى القرن العشرون، وكان كثير من العقلاء العرب يعتقدون، بل يراهنون على أنه لن ينتهي إلاَّ وقد انتهت معه خلافات العرب وصراعاتهم الداخلية الحادة حول البديهيات المتعلقة بالحداثة، وأن بعض ما شهده ذلك القرن من تحولات ومتغيرات واختراعات كافٍ ليؤكد لكل من يمتلك منهم ولو بقية من عقل وفكر، أن سنة الله – في الحياة وفي البشر – تقضي بالتطور وتقاوم الجمود وتجعل كل جيل – بالضرورة – مختلفاً عن سابقه في سلسلة لا تنتهي من الحداثات التي سرعان ما يدركها القدم، وتشكل في حينها نقلات نوعية مشروعة في تجربة الإنسان والحياة.

كان ذلك الاعتقاد أمل العقلاء ومصدر يقينهم، إلاَّ أن القرن العشرين طوى أشرعته وغادر الساحة قبل أن يحقق للعرب ما تمناه لهم عقلاؤهم؛ فقد ظهروا في بداية القرن الجديد وكأنهم على أبواب القرن الراحل بل أسوأ حالاً، لا سيما بعد أن تضاعف عدد البديهيات المختلف عليها، وزادت مجموعة العقد المثيرة للحساسيات، وأثبتت الحصيلة التَّعِسة للعرب من القرن العشرين وحداثاته، أنهم كانوا يعيشون خارج الزمن بعيداً عن مؤثراته الفكرية والثقافية والاجتماعية، وأن الأشياء التي

كانوا يختلفون عليها في نهاية القرن التاسع عشر هي بعينها ما يختلفون عليه عشية الخروج من القرن العشرين.

لن أشغل القارئ بإيراد قائمة البديهيات المختلف عليها – وهي طويلة – ولكنني سأكتفي باختيار بديهية واحدة منها، وهي تلك المرتبطة بالشعر، وما تقتضيه سنة الله في الخلق، وما يمارسونه من أعمال مادية وفكرية، ومن خضوع هذا الفن لقانون التطور ومقاومة الجمود؛ فالإنسان محكوم بالحركة، وآدابه وفنونه محكومة بأن تتحرك معه أيضاً، وأن تكون كظله؛ إذا توقّف توقّف الظل، وإذا تحرك شاركه الظل حركته، ومن هنا، فلا وجود – في العالم كله – لشعر يشبه ما كان عليه قبل قرن أو قرنين من الزمن، وهذا ما يؤكده تاريخ الشعر العربي في عصور ازدهاره وحيوية شعرائه، وما يؤكده تاريخ الشعر في كل اللغات وعبر كل العصور.

إن روح العصر الذي يكتب فيه الشاعر قصيدته يفرض شيئاً ما في الشكل، وشيئاً ما في طريقة استعمال اللغة. والشاعر والعصر والظروف المحيطة والثقافة السائدة كلها تكتب القصيدة. ولا تشكل قراءة الشعر القديم والنسج على منواله ثقافة شعرية معاصرة. صحيح أن الشعر القديم جزء من الموروث وجزء من الذاكرة اللغوية والفنية، لكن الإصرار

على تقليده يجعل من الشاعر نسخة من الزمن القديم، وهو يكتبه من وحي قراءته لا من وحي موهبته ومعايشته لثقافة زمانه، وهذه من البديهيات التي لا يجوز الاختلاف حولها أو الجدل في شأنها. وقد جمعتني الظروف بشعراء موهوبين كل بضاعتهم الثقافية من قراءة الشعر القديم، وقال لي أحدهم إنه لم يقرأ أحمد شوقي، ولم يسمع بالشاعرين سليمان العيسى ومحمد مهدي الجواهري إلاَّ بعد أن جاوز الخامسة والعشرين من عمره، ولذلك فإن قصائده المنشورة – على جودتها وجزالتها وإتقان أوزانها – تذكرنا بشعراء ما قبل الإسلام، وعلى أحسن الأحوال بشعراء العصر الأموي أمثال «ذو الرمة» ومن عاصره أو جاء بعده من المبدعين الموهوبين الذين يجهدون في صياغة الصورة وتشكيل اللغة على نحو غير مسبوق.

وشاعر كهذا، لا بد أن يكون متشبعاً بفكرة مغلقة مؤداها أن الشعر هو هذا الذي أَلِفَهُ وارتسم في ذاكرته، وأن الخروج على عموده الموروث جريمة لا تغتفر، والأمر يختلف كثيراً مع شعراء آخرين ارتبطوا بعصرهم وعاشوا ثقافته المتنوعة، وارتبطوا بتراثهم ارتباط من يريد أن يحميه ويضيف إليه، لا ارتباط من يسعى إلى تكراره وتقليده وتشويه معالمه البارزة

والمستأثرة بالعواطف لفرادتها وقدرتها على تمثل صورة زمانها. والمشكلة أننا قوم متهمون بالولاء للماضي، وهي تهمة باطلة لا أساس لها من الصحة ولا أثر لها في الواقع، فالماضي لم يكن بهذا القدر من السوء، ولم يكن الاختلاف بين الشعراء أو النقاد والقراء على هذه الدرجة من الفوضى وغياب الاحترام، على الرغم من اتساع رقعة التعليم، وانتشار وسائل التوصيل والاتصال، والإكثار من الحديث عن أهمية الحوار والرغبة في التحديث.

وكم تمنيت في تلك الليلة الظلماء التي لم يطلع فيها قمر الشعر، وغاب خجلاً من بعض أجزاء الحوار المعاكس أو المشاكس الذي خصصته قناة «الجزيرة» للشعر، كم تمنيت لو أن النوم قد طوى الأجفان والآذان فلا يرى الناس ولا يسمعون تلك الأصوات الغريبة والمناقضة لطبيعة الحياة والقادمة من وراء القرون، والتي تتحدث عن الشعر كما لو كان نُصباً تذكارياً نحتته أيدي الأجداد في لحظة فذة من الدهر ثم ألزمتنا الرقص حوله واستعراض الفحولة اللغوية عند قدميه من قبل الأجيال المتعاقبة، والاقتناع بأن الشعر الموزون المقفّى هو ما يثبت ذكورة العرب، وما سواه من أشكال وإبداعات أدبية يثبت العكس!

إن الإغراق في الحوار حول البديهيات وعدم الانتقال من موقف اجترار التنظير والتنظير المضاد إلى الإبداع ذاته، والبدء في تقييم هذا الإبداع ومدى اقترابه وابتعاده من روح عصره ومن أشواق معاصريه، ما هو إلاَّ التعبير الصارخ عن الإفلاس، وضرب من التحريض على سجن الطاقات الإبداعية العربية في قوالب «الفحولة» الجامدة، ورفض لكل المحاولات الجادة التي تمت خلال قرن ويزيد، فضلاً عن كونها محاولة آثمة لا تكاد كل الحداثات الجادة والجريئة التي شهدها تاريخ الشعر العربي، ابتداء من المبيتات والمخمسات والرباعيات والبند والموشحات والمحاولات التي ارتقت بالنثر إلى أفق الشعر، وكادت في وقت مبكر جداً تختصر الزمن لتصل إلى الرؤية الشعرية التي تبناها وكشف عن مكوناتها الجوهرية في الغرب الحديث الشعراء الرومانتيكيون والسرياليون الذين كانوا ومايزالون حديث العالم، بما أضافوه إلى الشعرية من مساحات واسعة في فضاءات الحلم وألق المخيلة.

إن الأشكال الأدبية – في فترات النهوض والصحة العقلية والوجدانية للشعوب – لا تعرف الثبات ولا تتوقف عن ممارسة نوع من الولادة الجديدة خلال وقت يطول أو يقصر، وهي – أي الأشكال الأدبية – تغاير نفسها وتتجاوز نسيجها المألوف

والسائد إلى ما ليس سائداً ولا مألوفاً، والمهم أن تكون في مغايرتها وفي تجاوزها مكتوبة بلغة الأمة محافظة على قواعد هذه اللغة. وهذا ما أثبتته الولادات المتتابعة للقصيدة العربية؛ فلا الموشح – في جانبه المشرق – تخلّى عن اللغة العربية وقواعدها، ولا قصيدة التفعيلة خرجت عن ذلك السياق اللغوي المتين، كما أن قصيدة النثر وهي أحدث الولادات الشعرية وأجدَّها لا تستطيع التخلي عن النسق اللغوي للعربية ولقواعدها وتراكيبها.

ولا أنكر كما ليس في وسع أي ناقد أو قارئ مهتم بالشعر أن ينكر أن هناك آلاف النصوص المكتوبة في إطار هذا الشكل أو ذاك، ولا علاقة لها بالشعر لا من قريب ولا من بعيد، وأن هذه النصوص الكثيرة التافهة تزاحم نصوصاً قليلة وتكاد تطردها من ساحة الإبداع، شأن العملة الرديئة التي نجحت في طرد العملة الجيدة، إلاَّ أن ذلك لا يدفعنا إلى إنكار التجديد وإلى رفض الحداثة الشعرية وإدانتها، في حين أنها جزء لا يتجزأ من متغيرات الواقع وتحولاته.

# اللغة والشاعر

لماذا تقدمت اللغة في العنوان على الشاعر ؟.. سؤال قد يطرحه قارئ ذكي ليصل إلى معرفة السبب الحقيقي. ومؤدى هذا السؤال أن الشاعر من دون اللغة كالنهر من دون الماء، كالحديقة من دون أشجار. وما أكثر ما كتبت مشيراً إلى أهمية اللغة بالنسبة إلى الشاعر وإلى الكتابة الإبداعية، وأنها تتطلب قدراً كبيراً من التركيز اللغوي ومن الإدراك العميق للإمكانات التي تتمتع بها اللغة بوصفها أداة تعبير بالغة الثراء. لكنها لا تكشف عن نفسها ولا تمنح هذا الثراء العريض من دون مقابل، والمقابل هنا، هو الجهد والبحث الدؤوب لا عن المفردات المألوفة، وإنما عن تلك المفردات التي تبدو غريبة أو التي كانت وماتزال قادرة على إضاءة حيوية للنص الأدبي، والشعري بخاصة، من خلال إشعاعها الدافق، نظراً إلى أن المفردات المألوفة أضحت فاقدة للطراوة، ولهذا المستوى من الإشعاع مهما كان المبدع الذي يتعامل معها متمكناً وقادراً على إعطائها ظلالاً جديدة غير مألوفة، أو سعى إلى وضعها ضمن تجربة جديدة ؛ فإن كثرة استخدامها أفقدها كل ما كان لها من توهج ولمعان.

والملاحظ أن أغلبية الجيل الجديد من الشعراء لا يرتبطون

بصلة حميمة مع اللغة، لذلك تبدو نصوصهم فقيرة لغوياً، ولا يشفع لها ما تتمتع به من ثراء بالصور الجديدة والتقنية الفنية العالية. والفقر اللغوي الذي تعانيه أغلبية الجيل الشعري الجديد، هو الذي يجعل المناوئين للتجربة الشعرية الشابة – وفيهم نقاد كبار وشعراء كبار – يشككون في هذه التجربة، ويواصلون اتهام أنصارها بالخروج على الموضوعية، والتخلي عن المعايير التي تجعل الشعر شعراً والنثر نثراً. وأحسبني واحداً من المشجعين لهذا الجيل الجديد من الشعراء، ومن المحرضين له على التمادي في جرأته على التجديد، وعلى مباغتتنا بمحاولاته المتمردة، بشرط أساس طالما تحدثت عنه وصار لازمة في مقدمة حديثي عن أي شاعر من أبناء هذا الجيل، وليس ذلك الشرط سوى اللغة والاتجاه إلى الكشف عما تزخر به من طاقات كفيلة بأن تقفز بهؤلاء الشعراء الموهوبين الحالمين بالحداثة إلى مقدمة الصفوف.

إن اللغة كالبحر، تكتنز أعماقها ما لا يبدو على سطحها. والشعراء الذين يكتفون بالبنية السطحية للغة، تظل أعمالهم الإبداعية سطحية كلغتهم تماماً. أما أولئك الذين يبحثون في بحر اللغة عن البنية العميقة، ويعانون كثيراً في سبيل

الوصول إلى تلك البنية، والكشف عن أبعادها وطريقة استخدامها؛ فإن نصوصهم تمتلك قوتها وتميزها من طاقة اللغة وعبقريتها. ولكل شاعر كبير من القدامى والمعاصرين نصيب من الشعر الحقيقي بمقدار نصيبه من اللغة ونجاحه في طريقة التعامل مع مفرداتها بعمق واختيار ذوقي ومعرفي. ومنذ وقت غير قصير والحديث عن أهمية اللغة للشاعر لم ينقطع، ولقد زاد الحديث عنها أهمية بعد أن خفت احتفاء الشاعر بالإيقاع الخارجي، واتجه إلى ما يسمى بالإيقاع الداخلي الذي هو من شأن اللغة وحدها، عبر الاهتمام بالتراكيب والتناسق المفضي إلى هذا النوع من الإيقاع.

وإذا كان المعنى ابن الواقع؛ فإن الشعرية ابنة اللغة، فهي التي تشكل النص الشعري، وترسم له طريق الوصول إلى القارئ عبر خيط من الصور والمجازات، والتقنيات الفنية التي يحسن الشاعر الحقيقي صهرها، ويجعل القارئ يشعر بأنه مغمور بإيحاءاتها الحسية دون أن يكون قد قصد إلى ذلك مباشرة. والذين قالوا إن القصيدة رسم أو لوحة قوامها الكلمات، لم يكونوا يبتعدون كثيراً عن حقيقة الشعر، ولا عن تحديد وظيفة اللغة بوصفها مادة الشعر وكينونته الأولى. ومن هنا تتبين أهمية النصيحة التي كان النقاد القدامى يسدونها

إلى كل من يلمسون فيه موهبة الكتابة الشعرية، بأن يحفظ عديداً من قصائد الشعراء ثم ينساها، لكي تختزن ذاكرته رصيداً لغوياً زاخراً يمكنه من كتابة شعر أكثر عمقاً وإشراقاً، يضاف إلى ذلك العودة إلى الشعر العربي القديم بوصفه مرجعاً يمد المبدع بجذور لغته وحيوية مفرداتها وتراكيبها، لا في النظام البيتي المألوف بصوره ورؤاه.

# الشعر بين العامية والفصحى

كانت بعض الكتابات النقدية المتفائلة الصادرة في مطلع القرن الماضي، ترى أن الشعر العربي المكتوب بالعامية سينقرض ويزول بانقراض الأمية وانتشار التعليم، والتوسع في إنشاء المدارس والجامعات، وكلها تقوم على مناهج التدريس باللغة العربية.

لقد مضى وقت طويل على تلك الكتابات المتفائلة، قرن أو أكثر، ومازالت القصيدة المكتوبة بالعامية تزاحم قصيدة الفصحى، وماتزال في غفلة من أنصار اللغة الفصحى ودعاتها المتشددين تفرض وجودها، وتظهر في نماذج عالية التركيب والشعرية. وربما كان شاعر العامية الموهوب أقدر على كتابة قصيدة في وسعها تقديم الصورة الطريفة، وأحياناً بارعة الخيال بحكم تحرره شبه المطلق من الخضوع لقواعد النحو والعروض، والتعامل مع المفردات اللغوية العامية منها والفصحى على النحو الذي يريد من دون أن يتلقى (الشاعر) نقداً لاذعاً على هذا الخروج الذي صار بالنسبة إليه مباحاً، فهو يكتب بالعامية ولا سلطان للنقد عليه.

ولا يظن ظان أنني أسعى هنا إلى توكيد أن قواعد اللغة العربية تشكل عوائق من نوع ما على المبدع، وأن عليه أن

يتحرر من هذه العوائق لكي يصبح شاعراً حراً ومتجاوزاً، ولكنني أصف حالة لا يمكن إنكارها، وأعني بها حالة الشاعر الذي يكتب بالعامية متخففاً من كل الحمولات الإعرابية والعروضية. وهو يضع المفردة حيث يشاء ويتلاعب بالوزن كما يشاء، وذلك ما يمنحه – إن كان شاعراً فذاً وموهوباً – قدرة على اجتراح الصور الجديدة غير المسبوقة، وابتكار أساليب تركيب ومعانٍ مفرطة في الغرابة، والتوق إلى الخروج من دوامة التكرار والافتتان بمتابعة القوالب الجامدة في بناء الجملة الشعرية، وهو ما تسعى إلى إدراكه قصيدة التفعيلة والقصيدة الأجد المعروفة بقصيدة النثر.

وعندما تقدمت بأطروحتي لنيل درجة الدكتوراة عن «شعر العامية في اليمن»، كنت مدفوعاً بإحساس من يقوم بتوثيق لآخر نماذج هذا النوع من الشعر قبل أن يدركه التوقف وينقرض شعراؤه الذين سيجدون في الفصحى ما يغنيهم عن العامية، وسيكون الشعب كله –وفي وقت قد لا يطول– على درجة عالية من الثقافة تمكنه من متابعة الآداب في لغتها الفصحى الراقية. لكن ثلث قرن مضى منذ ناقشت الأطروحة، ارتقى خلالها وعي الشعب العربي نسبياً وتواصل بلغته الفصحى، لكنه لم يسأم ولم يمل القصائد والأغاني المكتوبة

بالعامية، بل بات يعدّها جزءاً من غذائه الثقافي اليومي الذي ما برح يؤدي وظيفة فنية وعاطفية غاية في العذوبة والاقتدار، فضلاً عن كون هذه القصائد رديفاً يعمل جنباً إلى جنب مع قصائد الفصحى وأغانيها.

وهناك -في هذا الصدد- من بين قراء الشعر المكتوب بالعامية وممن لم يجربوا كتابته، من يذهب به التصور إلى أنه شعر سهل الكتابة، ولأن تسميته أحياناً بالشعر الشعبي يوحي بأن الشعب كله قادر على كتابته، وهو تصور خاطئ لا يخضع لمنطق الكتابة الإبداعية التي تتطلب الموهبة أولاً، والإحساس المرهف ثانياً، والدافع ثالثاً. يضاف إلى ذلك أن بعض من يكتبون هذا النوع من الشعر يعانون في كتابته أكثر مما يعانيه زملاؤهم ممن يكتبون بالفصحى؛ لأنهم يحاولون تطويع المستوى العادي في الكلام الدارج على صياغة قصائد تنافس أو على الأقل تقف إلى جوار القصائد المكتوبة بالفصحى بمفرداتها الراقية. وما أظن شاعراً كبيراً في وزن أحمد رامي، كان يتعذب في كتابة القصيدة بالفصحى عذابه مع القصيدة العامية في أسلوبها البديع وجمالياتها المدهشة، وذلك وحده كافٍ لتأكيد أن الصعوبة أو السهولة في الكتابة الإبداعية لا تأتي من صعوبة اللغة أو سهولتها، بقدر ما تأتي

من امتلاك المبدع لطاقة خلاقة تمكنه من تجسيد الصورة المثلى للعمل الإبداعي في شكله ورؤيته، وفي مدى ما يضيفه من نوافذ مفتوحة على الضوء والدهشة والجمال.

ولا ننسى أن الشاعر أحمد رامي كان – على سبيل المثال– واحداً من شعراء العامية الذين رأى عدد من النقاد أنهم يشكلون أخطر ظاهرة ضد العربية الفصحى. والحقيقة أن الخطر الأكبر الذي يتهدد اللغة العربية – فصحاها وعاميتها على السواء– لا يأتي من العامية أو بالأحرى العاميات، وإنما يأتي من الانجذاب غير المنظم نحو دراسة اللغات الأجنبية والإنكليزية بخاصة، دون أدنى عناية تذكر باللغة الأم التي لا يضيرها أن يجيد العربي لغة أو أكثر من اللغات الحية في عالم اليوم، من دون أن يكون ذلك على حسابها وما لها من الأسبقية الوطنية والقومية، بل إن إجادة لغة أجنبية أو أكثر قد يمكنه من نقل خبرات تلك اللغات والاستفادة من تجاربها في حقول شتى، إذا ما كان العربي يجيد اللغة الأم ويحسن النقل إليها دون تردد أو إحساس بالعجز تجاه اللغة الأم وقواعدها.

# عن إمارة الشعر وخلافته

لم أكن الوحيد الذي أثارت انتباهه الدعابة الطريفة التي أطلقها الصديق الشاعر الكبير سميح القاسم، وقد تصدرت الدعابة مقابلة معه في أثناء مشاركته في المؤتمر الأخير لاتحاد الأدباء العرب في مصر العربية وفوزه بجائزة نجيب محفوظ.. والدعابة هي: «أطالب بالخلافة، والجواهري كان يريد أن يبايعني أميراً للشعراء من بعده». وللشاعر الكبير – كما يقول أصدقاؤه المقربون– قدرة على اختراق أجواء الكآبة المحلية والعربية بإطلاق عدد من الدعابات الثقافية والسياسية والاجتماعية. ولم تكن هذه الدعابة الجديدة – بكل تأكيد – سوى واحدة من دعابات كثيرة حاول بها التخفيف عن التوتر العام الذي رافق المؤتمر الأدبي الذي أعاد قيادة اتحاد الأدباء العرب إلى القاهرة.

كان التعليق الأول على الدعابة المذكورة من ناقد عربي يقيم في إحدى الدول الأوروبية، وقد جاءني عبر الهاتف، وخلاصته أن الجواهري لم يكن أميراً للشعراء، ولم يبايعه أحد بالإمارة، وقد ظل مواطناً يكتب الشعر ويتنقل في المنافي من بلد إلى آخر حتى وافته المنية. وأردف الصديق الناقد تعليقه الجاد بدعابة مماثلة يندب فيها حظ النقاد الذين لم ينالوا

إمارة ولا خلافة، ولم يطمح إلى أي منهما ناقد كبير أو صغير؛ مع أن وجودهم صار يفوق وجود الشعراء، ودورهم في إثارة الخلافات أكثر من دور الشعراء، وإذا كان لا بد من إمارة ما، فلتكن من نصيبهم تقديراً لجهودهم في فك النزاعات الشعرية، وما طرأ على الحياة الأدبية من خلافات حادة حول القديم والجديد.

وفي سياق الدعابة نفسها سأفترض أن فكرة الإمارة أو الخلافة في الشعر قد عادت فعلاً إلى الظهور، فإن الأقطار العربية سوف تتنازع عليها كما تتنازع الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب. في ظني أن كل قطر عربي سيكون له أميره أو خليفته الشعري، أو بالأصح أمراؤه وخلفاؤه؛ فالشعر لم يعد شعراً واحداً أو نظاماً عروضياً واحداً؛ إذ تعددت أنظمته من العمود إلى التفعيلة إلى قصيدة النثر. وفي هذه الحال سيكون لكل قطر ثلاثة أمراء، وقد يضاف إليهم أمراء الشعر الشعبي على اختلاف أشكاله ومسمياته في النهاية، وسيكون هناك بالضرورة اتحاد لأمراء الشعر العربي ونواب ومساعدون ومستشارون، وبذلك تكثر المناصب ويشتد التنافس والخلاف عليها ويكون الشعر وحده هو الغائب. أما الجمهور فلن يكون له علاقة بما يحدث؛ فقد نفض يده أو كاد من موضوع الشعر

قديمه وحديثه.

وحين نخرج من دائرة الدعابة وندخل منطقة الجد فإننا سنرى أن الشعر العربي لم يكن بحاجة لا الأمس ولا اليوم - ولن يكون بحاجة في الغد- إلى إمارة أو خلافة بقدر حاجته إلى النظر في وضعه الراهن، وفيما يقال عن انحساره وفقدان تأثيره بعد أن ترك مكانته لفنون أخرى صارت تجسد التعبير اليومي عن هموم الناس ومسراتهم، وبعد أن كان الشعر في مكان الصدارة وفي صميم ثقافة الشعب بدأ في التواري. وكان على الشعراء بدلاً من فتح الأبواب للصراعات الذاتية وإشعال حرائق هي أبعد ما تكون عن معنى الشعر، أن يراجعوا أسباب الانحسار، وما ينبغي أن يكون عليه الشعر في وطن تكاثر عدد أبنائه ووصل إلى ما يزيد على ثلاثمئة مليون إنسان فيهم مئة مليون قارئ على أقل تقدير، ومع ذلك لا يباع من ديوان الشعر الجيد أكثر من خمسة آلاف نسخة، وهي فضيحة قومية قبل أن تكون فضيحة للشعر والشعراء!

ذلك ما يحتاج إليه الشعر الذي أقام دولته المعلنة عبر العصور، على العلاقة الوثيقة بالجمهور، وتحققت دولته بالكلمات الجميلة. وهي الدولة التي لم يكن لها رئيس ولا ملك، وليس فيها وزير ولا أمير، كان ذلك شأنها قديماً، وبقي كذلك

حديثاً حتى عندما حاول بعضهم أن يغير دستورها غير المكتوب ويدخل عليه تعديلات تنص على وجود الإمارة، فقد قوبلت التعديلات – يومئذٍ – بقدر غير قليل من السخرية. ولا أتردد عن القول إن الشاعر الإحيائي الكبير أحمد شوقي الذي تداعى صغار الشعراء وبعض كبارهم، إلى تكريمه بتنصيبه أميراً للشعراء، قد كان في قرارة نفسه يسخر من تلك البدعة، وذلك المنصب، وإنه كان يرى فيها خروجاً على الدستور المتعارف عليه. لكنه تقبل ذلك التكريم واللقب الفضفاض تحت وطأة أضواء الإعلام وإلحاح صغار الشعراء، ووجد أنه لا مناص من تقبّل اللقب على مضض، على رغم جدارته واستحقاقه معنوياً لما هو أهم من الإمارة.

والدعابة الأكثر إثارة للضحك، أن الدكتور طه حسين سارع بعد وفاة شوقي إلى تنصيب الأستاذ عباس محمود العقاد خليفة على إمارة الشعر العربي، وما أظنه إلاَّ مازحاً؛ فقد كان يشكو مرَّ الشكوى من ضعف الشعر العربي في ذلك العهد. كما كان شديد السخرية بشعر شوقي وحافظ وهما أشعر من العقاد بما لا يقاس. ولعل الصحافة التي كانت يومئذٍ – شأنها اليوم – تبحث عن الإثارة، قد مكنت لدعابة طه حسين، وجعلت منها موقفاً ورأياً يستحق أن تتوقف عنده الأوساط الأدبية،

وقد فعلت الصحافة ذلك بجدارة، لكن دعوة طه حسين قوبلت بهجوم كاسح داخل مصر وخارجها؛ لا لأن العقاد – وهو المفكر والكاتب الكبير – غير جدير باللقب، وإنما لأن الفكرة تتنافى مع منطق الإبداع ومع كرامة الشعراء ورغبتهم في التحرر من الألقاب والمناصب.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع إمارة الشعر وخلافته كانت قد همدت زمناً طويلاً، ولم تعد مدار حديث في الحياة الأدبية إلى أن جاءت دعابة الشاعر الكبير سميح القاسم لتعيدها إلى الساحة في إطارها الساخر، وتوقظ ما كان قد أصبح منسياً بفضل التطورات التي طرأت على الشعر في النصف الثاني من القرن العشرين، وما رافق تلك التطورات الطبيعية من إشكاليات تتعلق بالخروج على نظام البيتية في القصيدة العربية وصعود شعر التفعيلة، ومن بعده قصيدة النثر، وما أحدثه هذا التغيير من معارك جعلت الجميع ينسون حكاية الإمارة والخلافة، وفتحت آفاقاً جديدة للحوار الذي أسهم فيه الشعراء والنقاد، وماتزال أصداؤه تملأ الساحة الأدبية.

إن كبار الشعراء أمثال سميح القاسم ليسوا بحاجة إلى ألقاب الإمارة والخلافة قدر حاجتهم إلى تكريم أمتهم، وإنقاذ بعضهم من الوقوف عند حافة الفقر والهون في زمن لم يعد في

مقدور الشعر فيه أن يطعم صاحبه، أو يوفر له أدنى ضروريات الحياة، ولعل في الجوائز غير المشروطة التي تمنحها المؤسسات العلمية والثقافية ما يحفظ كرامة المبدع العربي ويحميه من غواية الألقاب والالتحاق بوظيفة من شأنها – مهما علت أو هبطت – أن تطوق عنقه بحبال غير منظورة تبعده عن الشعر والتفرغ للإبحار في عوالمه الواسعة.

# في الحداثة الشعرية

يصح في مفتتح هذا الحديث الاستعانة بالقول المأثور الجميل «ما جادلت عالماً إلاَّ غلبته، وما جادلت جاهلاً إلاَّ وغلبني». هذا القول يختزل بدقة ووعي عميقين مستوى الجدل الدائر منذ وقت ليس بالقصير في الوطن العربي، حول شتى القضايا الراهنة، السياسي منها والفكري والأدبي والفني. وهو الجدل الخلافي الذي تغلب على كثير من المشاركين فيه صفة الجهل والرغبة في الغلبة بالباطل ودون حق. وبما أن حديثنا متركز على جدل الحداثة في الأدب وفي الشعر بخاصة، فإننا سنحاول تجنب الحديث خارج هذا الموضوع مع وجود علاقة وروابط تأثر وتأثير بينه وبين الجدل حول كل ما هو فكري وسياسي.

وبالنسبة إلي - وانطلاقاً من القول المأثور السابق- ما قرأت لشاعر كبير يعي معنى الحداثة، إلاَّ وجدت من سعة الصدر ورحابة الرؤية ما يجعله يتقبل كل الأشكال الشعرية دون تعصب، وعلى العكس من ذلك صغار الشعراء وكتبة (النقد الأدبي) الذين يملؤون بعض الأجواء صخباً وثرثرة، ولا يتقبلون الرأي الآخر المخالف لما يتمسكون به من قشور الفهم الحداثي، وهو ما جعلني أؤمن بأن في الحداثة كباراً وصغاراً،

وفيها مبدعين ومدّعين، وهي في الشعر أوضح منها في بقية الفنون الإبداعية، ولكن، وعلى رغم ما يقال عن اختلاط الحابل بالنابل في هذا الأمر، فمازالت الصورة الحقيقية للحداثة أوضح من أن يطغى عليها التشويش الذي يصنعه أمثال هؤلاء الصغار، أو ما يصاحب كل تغيّر جذري أو محدود في عالم الأفكار والأساليب من صخب وضوضاء. وكل من يمتلك فكراً نقدياً واعياً وذوقاً صافياً يستطيع أن يفرق بين المبدع ومدّعي الإبداع، وبين الحداثة التي هي جزء من مسار التطور الإنساني عبر العصور والحداثة المزيفة التي باتت تعرف بالموضة التي تروج لوقت قصير، ثم تنطوي أوراقها دون أن تترك أثراً يذكر في حاضر الناس أو في مستقبلهم.

لقد أثبتت الأيام وشواهد الحداثة الراهنة أن المتعصبين، أو بالأحرى المتطرفين، في الأدب والفنون، هم الأقل تمثّلاً للحداثة وأقل وعياً بمفهوماتها. ومن المؤكد أن نقص وعي هؤلاء وجهلهم بالحداثة برحابة الإبداع، هو الذي يجعلهم يضيقون ذرعاً بكل رأي مخالف حتى لو كان أكثر صواباً وصحة مما يذهبون إليه. وهم في هذا يشبهون المتطرفين التقليديين تماماً في تصلبهم، ويشكّلون معهم ثنائياً صارخاً في الجهل بالقديم وبالحديث معاً.

ليس في ذهني في أثناء كتابة هذا الحديث، أيّة أسماء معينة، وإنما في ذهني ظاهرة تمتد من أقصى مكان في المغرب العربي إلى أقصى مكان في مشرقه، ظاهرة ملولة متسرعة تريد أن تتجاوز الراهن الشعري بالكلام الغاضب والإدعاءات الفارغة، وليس بالسعي والعمل الدؤوب والإنتاج الشعري الأحدث الذي يتمثل بعمق الرؤية الحداثية والنماذج المتميزة لها بوصف الحداثة مشروعاً لم يتأسس بعد، وفقاً لما يذهب إليه أشد أنصار هذا المستوى من الكتابة الشعرية المفتوحة على لامثال ثابت وقاعدة محددة. وبغض النظر عن كل ما قيل ويقال عن الذائقة الشعرية العربية ذات الخصوصية الموسيقية، فإن في مقدور مبدعين كبار يمتلكون الموهبة والمعرفة الخلاّقة لفهم الإبداع، أن يحدثوا تحولاً جذرياً في مسار هذه الذائقة التي شهدت تحولات واختراقات كبيرة عبر القرون الماضية.

إن من يرغب في القيام بدور مهم في المجال الفني بعامة، وفي مجال الشعر بخاصة، لن يتمكن من تحقيق طموحه من خلال الأحلام والحدوس الذاتية المغرقة في عزلتها، ورفضها للآخر، وبكل ما يشكل أساس الإبداع الذي يسعى إلى تغييره. وقد قيل إن العثور على الحديث لا يأتي إلاَّ من خلال قتل

القديم بحثاً واطلاعاً، والانتصارات المعرفية التي حققها بعض البشر لم تأتِ من الفراغ، ولا عن طريق الإلهام، وإنما عن طريق الجهد والقراءات الخلاقة التي يكتشف المبدع عبرها منافذ للتغير والفرادة.

فأين نحن من ذلك فيما تحقق من شعر يدّعي أصحابه أنه مغاير ومخالف لما أنجزه شعراء الستينيات والسبعينيات، بما في ذلك إنجازاتهم الماثلة في مجال قصيدة النثر التي لم تعد تروق لهذا الجيل الساخط المتجاوز؟!

إنني مشفق وحزين على جيل هذه الظاهرة ممن ينفقون الأيام والأعوام في جدل عقيم ومنافسة فاشلة، بدلاً من أن يعنوا بتطوير ثقافتهم الشعرية وتكوين أسلوبهم الخاص. إنهم يجيدون المبالغة في امتداح ما يكتبونه، والمبالغة في الهجوم على الآخرين الذين يخالفونهم في شكل الكتابة، والذين لا يجدون مبرراً فنياً في الخروج الأبدي على موسيقى الشعر في أشكاله العمودية والتفعيلية، فضلاً عن رفضهم القاطع للجذور سواء كانت عمودية أو نثرية، وفيها الكثير من الإبداع والحض على الخروج عن النمطية.

لست ضد التمرد ولا ضد الخروج على الأبوّة التاريخية والمعاصرة، ولكنني ضد أن يضيع وقت هؤلاء الواعدين في

نقاش مكرور لا جدوى منه، وفي مكابرة تغلق الموهبة الفنية على ذاتها، ولا تجعلها تنفتح على فضاءات شعرية تحتضن الماضي والحاضر، وتمتد جغرافياً حول الكرة الأرضية بكل شعوبها وإبداعاتها المنظومة والمنثورة.

وأعترف بأنني أنفقت أكثر من نصف العمر في الدفاع عن الأصوات الجديدة، وحقها في التعبير عن نفسها إبداعاً ونقداً، ولكن العدوانية التي اتسمت بها مواقف بعض القادمين أخيراً إلى مدينة الشعر، جعلت من المستحيل على المنافحين عن الحداثة والحداثيين أن يتجاهلوا هذه المواقف غير المسؤولة والخارجة عن حدها حتى لا تتمادى في أخطائها، وتنفق الوقت والجهد فيما لا يعود عليها وعلى الإبداع بأية فائدة تذكر.

وإذا كنت قد أشرت في بداية هذا الحديث إلى أن هناك كباراً وصغاراً في الحداثة الأدبية، والشعرية منها بخاصة، فإنني أتوقف عند اثنين من الكبار: هما أدونيس وأنسي الحاج، للتعرف العابر إلى موقفهما من الشطط الشبابي، والدعوة إلى القطيعة مع الماضي البعيد والقريب. يقول أدونيس في ملاحظة هي الأوضح والأصفى: «كل كلام عن القطيعة خارج هذه الدلالات، خارج هذا الجدل بين الأطراف والتناقضات، لن

يكون إلاَّ نوعاً من الحكم على أن أصحاب هذا الكلام يعيشون ويفكرون خارج وجودهم ذاته، وأكاد أقول خارج لغتهم ذاتها. لا يمكن للمبدع أن ينبتر كلياً عن عالم إبداعي سبقه، لكن من الطبيعي أن يشق في هذا العالم طريقاً خاصة به، وأن يجيد توكيداً على فرادته. ومهما صرنا يظل ماضينا الإبداعي دفقاً حياً في ينابيع معارفنا وتجاربنا. هكذا في كل لغة حية، وكل ثقافة خلاّقة، تتواصل التغيّرات في النظر والفهم والتعبير، وهو تواصل لا يكون اللاحق فيه نفياً للسابق، وإن اختلف أو تناقض معه. فالتجارب المتمايزة، المتناقضة في الإبداع، هي وحدها التجارب المتألقة». (موسيقى الحوت الأزرق: ص١٠٣).

أما الشاعر أنسي الحاج فيقول في كلمته التي ألقاها في افتتاحه لمؤتمر قصيدة النثر في بيروت: «ستظل الأوزان المعروفة مرغوبة، لأن لإيقاعاتها استراحة للوجدان، ونزهة راقصة للذاكرة والقلب، ولأن في إيقاعاتها براعة تنتزع الإعجاب. وكم يحتاج الإنسان إلى الإعجاب بما لا يستطيعه شخصياً... فليكتب كل على هواه ولينقل الهواء ما يحلو به».

# إنه زمن الشعر بامتياز

ليس صحيحاً ولا يمكن أن يكون صحيحاً القول بأن هذا الزمن الرديء سياسياً، لم يعد زمن الشعر، وإن ما يلف سنواته الكئيبة من دخان الحروب والمآسي النادرة المثال، يجعل منه زمن اللاشعر، في حين أن الحقائق تؤكد أنه زمن الشعر بامتياز، ويكفي هنا اعتراف صاحب كتاب «زمن الرواية» الدكتور جابر عصفور الذي عدّ بعض الكتّاب كتابه هذا بمثابة بيان ينعى فيه الناقد الكبير الشعر، في الوقت الذي يرى معه الرواية وقد صارت ديواناً جديداً ليس للعرب وحدهم ؛ وإنما للخليقة كلها .

أقول إن الدكتور جابر صاحب تلك الصيحة الملتبسة التي التقطها بعض النقّاد دون تبصر، وبنوا عليها تصوراتهم الخاطئة، يؤكد في لقاء مع الشعراء الإسبان في القاهرة، أن «الشعر هو روح العالم المتوقدة بالإبداع الذي فرض نفسه على تشتت الفوضى والتناغم البشري الذي يحيل الاختلاف إلى تشابه، وهو العاطفة القوية التي تصل بين بني الإنسان في كل مكان، على رغم اختلاف الأجناس. وعلى رغم أنني واحد من النقاد الذين ذهبوا إلى أننا نعيش في زمن الرواية فإن هذا لا يمنعنا من القول إننا نعيش زمن الشعر، ولو سادت

إيقاعات الشعر في العالم، لذهبت إلى الجحيم الجهالة الفكرية والتعصب... ولعلكم توافقونني أيضاً، أننا عندما نتمثل القيم الشعرية فإننا نتمثل القيم التي تحول الإنسان إنساناً».

إنه، إذاً، زمن الشعر، وليس صحيحاً ما يقال من أن الشعر في طريقه إلى التراجع، أو التماهي في الفنون الأدبية الأخرى التي تشكل معه روافد للمتعة والمعرفة. وإذا كان الشعر قد أعطى للرواية أو القصة القصيرة شيئاً من صياغاته اللغوية فإنه مايزال يحتفظ بمقوماته المستقلة والخاصة به، وهذا لا يعني أنه يلغي أو يقلل من أهمية أجناس إبداعية أخذت تستأثر بجمهور كبير من الناس ليس على حسابه ولا على حساب فنون أدبية أخرى، وإنما على حساب التنوع والتعددية الأدبية التي أصبحت طابع العصر وشعاره الذي لا يمكن التخلي عنه تحت أي ظرف أو اعتبار. والتعددية في الفنون والآداب مطلوبة كما في السياسة، ولا يصح بل لا يجوز أن يلغي طرف ما الأطراف الأخرى أو يعتدي على حقها في التعبير والوصول إلى أوسع آفاقها، وسيظل الشعر يمتلك هذه الخاصية التي تجعل منه، لاعتبارات جوهرية، فن الفنون.

# مدار النقد

## هل لدينا نقد أدبي؟

من المؤكد أن سؤالاً كهذا سوف يستفز كل المشتغلين في حقول الأدب مبدعين ونقاداً، والسؤال ليس من عندي، وإنما هو عنوان مقال ظهر أخيراً في مطبوعة أدبية للناقد والشاعر والأستاذ الجامعي الدكتور جودت فخرالدين. وتأتي استفزازية السؤال من حيث وروده بهذه الصيغة التي تكاد تتجاهل كل الإنجاز النقدي في الأدب العربي الحديث، وتصادر الجهد المبذول في هذا الحقل على مدى قرن كامل. صحيح أنه سؤال استفساري يتساءل ولا ينفي أو يثبت، إلاَّ أن وروده – مجرد وروده– بهذه الصيغة الاستفسارية يشير إلى أن كل ما أنجزه النقاد الرواد والتابعون لهم، وما أنجزته الجامعات العربية

من نقد تنظيري وآخر تطبيقي، يكاد يكون في حكم العدم.

يطرح الدكتور جودت في بداية مقاله المثير للاستفزاز الملاحظة الآتية: «ما يكتب لدينا من نقد أدبي، وإن كان كثيراً من حيث الكمية، لا يشكل ظاهرة أو حركة ذات فاعلية، أو بالأحرى لا يؤدي ما هو مطلوب منه حيال الأدب، ولهذا يصح الكلام عن غياب النقد الأدبي لدينا، أو على الأقل عن شبه غياب، ويمكن لهذا الحكم ألاَّ يقتصر على الحاضر، يمكنه أن ينسحب على ماضٍ ليس بالقصير»!! والكاتب الذي يطرح هذا الكلام هو عندي من أكثر الكتاب حصافة وأمانة، وهو في كل ما يكتب أبعد ما يكون عن العبث أو السخرية أو البحث عن الشهرة أو الإثارة. ولهذا فإن حديثه عن راهن النقد الأدبي وعن ماضيه القريب أو البعيد، جدير بالمساءلة الهادئة والتأمل العميق.

وأجدني – منذ البداية – مضطراً إلى مخالفة ما ورد في المقال عن (غياب النقد الأدبي لدينا)، وربما اتفقت معه جزئياً أو كلياً في الشق الثاني من حكمه الذي يشير إلى (شبه الغياب)، فقد انكفأ النقد الأدبي حقيقة عن متابعة الأعمال الإبداعية منذ زمن ليس بالقصير، وتم إيكال الأمر إلى الصحافة الأدبية؛ حيث يقدم القائمون عليها رأيهم في بعض ما ينشر من خلال

رؤية نقدية باهتة متعجلة تتناسب والصحيفة اليومية أو الأسبوعية أو حتى المجلة الشهرية والدورية، ولم يعد القارئ - والمتخصص بخاصة - يستقبل كتباً نقدية تتناول الظواهر الإبداعية المتتابعة الظهور، وما تنطوي عليه من قيم جمالية ورؤى إنسانية واجتماعية. كما أمعن النقد الأدبي في الجامعات في ترسيخ أكاديميته ولم يغادرها بل ازداد بها تشبثاً، سيما بعد أن تفتحت فيها عيون الدارسين وأفكارهم على المدارس اللسانية الحديثة من جمالية ووظيفية وتوليدية تحويلية... إلخ.

إن شبه الغياب الذي يعانيه واقع النقد الأدبي في اللحظة الراهنة، لا يعود إلى غياب محدود أو كامل في مجال الإبداع الذي يتقدم النقد، ولا إلى عجز النقاد عن استخدام آليات النقد الأدبي الجديد وأساليبه، بقدر ما يعود إلى الاستغراق في التنظير والابتعاد عن التطبيق. وقد يكون الدكتور جودت فخرالدين أمسك في مقاله المذكور بمفتاح واحد صوب أهم الأسباب التي صنعت شبه الغياب النقدي، عندما أشار إلى أن «مشكلة الركود التي أشرنا إليها هي جزء من مشكلة عامة، تتمثل في انعدام الأجواء النقدية الحقة في مجالات الفكر، حيث يمكن لمختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية أن

تطرح، وأن تكون محاور للتأمل أو المراجعة أو النقض أو التأسيس أو التصور و الاقتراح.. إلخ. إن ما نطلبه في هذا الشأن ليس متوفراً، فالنقد الحقيقي في مجتمعاتنا ليس مألوفاً، بل في الغالب محظور، أو دونه عوائق جمة. وهل للنقد الأدبي أن ينمو ويتطور، إلاَّ في جو من الحيوية وحرية التفكير مفتوح على كل شيء؟ ألا يصح القول إن نقدنا الأدبي يعاني مشكلة كبيرة هي افتقارنا إلى فكر نقدي حر؟».

ربما اكتشف القارئ أنني بدأت في هوامشي هذه بشيء من الاختلاف مع ما كان قد طرحه الدكتور جودت فخرالدين في مقاله عن غياب النقد الأدبي العربي، ثم إذا به يفاجأ بما يشبه الاتفاق، وذلك اكتشاف أو بالأصح استنتاج صحيح؛ لأن الحيثيات التي وردت في نهاية مقال الدكتور جودت تدعو علناً وضمنياً إلى الاتفاق التام ليس بيننا نحن الاثنين، بل بيننا وبين الآخرين ممن يؤرقهم الغياب التام للنقد الحر، وما يترتب على هذا الغياب من تناول جاد للواقع العربي ومشكلاته المتراكمة بما يتطلبه من موضوعية علمية ودقة في التحليل.

# الصوت الإقليمي في النقد الأدبي

من الحقائق اليقينية أننا ننتمي إلى أمة واحدة، تتكلم لغة واحدة، وتعيش تاريخاً مشتركاً ويتحرك أبناؤها على رقعة جغرافية واحدة، لكن بعض أفراد هذه الأمة – من منطلق حسن النية حيناً ومن منطلق سوء النية في بعض الأحيان– يحاولون تجاهل هذه الحقيقة اليقينية أو العبث بها، ومن هؤلاء العابثين بعض نقاد الأدب العربي الذين يتجاهلون في تناولهم النقدي كل ما لا يمت بصلة إلى إقليمهم الصغير أو الكبير، وبعْض هذا البعض لا يخفي انحيازه الإقليمي، ولا يتردد عن الإعلان بأنه غير معني بما يكتبه المبدعون خارج الإقليم أو القطر الذي يعيش فيه.

وهذا النوع من النقاد – ومنهم مشاهير متمكنون من الدرس النقدي – لا يكفون عن إطلاق تعليقاتهم اللاذعة وأعذارهم التي لا تخفف بحال من سطوة الإقليمية الرابضة في صدورهم. ومن هذه الأعذار – مثلاً – أنهم لا يحصلون على الكتابات الإبداعية المكتوبة خارج الإقليم الذي يعيشون فيه، أو أنهم مشغولون في تقييم ما يصدر في أقطارهم، وحين تراجع كتاباتهم تجد أنها في أغلبيتها تتحدث عن قضايا وهموم هي أبعد ما تكون حتى عن واقع الإبداع في البلد الذي

يقيمون فيه، وهو دليل آخر على ما تفرزه الإقليمية من مواقف ذاتية «شخصانية» تجعل الناقد ينفصل تدريجياً عن أمته ثم عن إقليمه، وقد يتم ذلك – في بعض الأحيان – تحت تأثير وهم نفسي يشيع معه هذا النوع من نقاد الأدب بأنهم قد أصبحوا أكبر من أقطارهم وأمتهم وأنهم صاروا جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العالمية التي لا تعترف بالأمم ولا بالشعوب. وقد تخدع الواجهات البراقة عدداً من هؤلاء فيهجرون اللغة العربية، ويبدؤون الكتابة باللغة الأخرى التي يجيدونها، وهي ظاهرة لم تصل بعد إلى درجة لافتة للانتباه، ولكنها قد تشكل في المستقبل القريب محنة لأصحابها، فالآخرون – مهما كان حظ بلادهم من الانفتاح – ليسوا بحاجة إلى من يتناول إبداعاتهم بالنقد والتفسير؛ لذلك فإن دورهم الحقيقي – حتى إن كان عالمياً – يبدأ من هنا، من النظر في الأعمال الإبداعية التي تصدر عن لغتهم الأم، ليس في القطر الذي يقيمون فيه، وإنما في بقية الأقطار التي تتحدث وتكتب بهذه اللغة الأم.

ولا يجوز، أو لا يصح أن يأتي هذا الموقف عن طريق الإلزام أو الفرض، وإنما ينبغي أن يكون صادراً عن شعور داخلي يدفع بالناقد الأدبي المتمكن إلى قراءة الظواهر الإبداعية اللافتة للانتباه، بغضّ النظر عن المكان أو الإقليم

الذي صدرت عنه لكي لا يظل القارئ العربي يرى نصف القمر لا كله، أو بتعبير أوضح، يجعل القارئ مقتصراً على متابعة الإبداع الأدبي في عدد محدود من الأقطار العربية، هي أقطار المركزية التاريخية سابقاً، أو أقطار المركزية النفطية لاحقاً، وما يصيب بقية الأقطار الهامشية من غبن وإهمال.

وبين يدي الآن، في أثناء كتابة هذه الملاحظات، كتاب يدين هذه الظاهرة عملياً من خلال مقاومتها بالكتابة اللغوية الشاملة، وأعني به «سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر» للدكتور حسن فتح الباب، وهو من الكتب القليلة في المكتبة العربية التي تخلت عن إقليمية النظرة إلى الشعر العربي، ويتناول سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر كما تتجلى لدى عدد من الشعراء المعاصرين في مصر، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، والكويت، والسعودية، والبحرين، والعراق، واليمن، والسودان، والجزائر، والمغرب، وهو تناول يسمح للقارئ بتمثّل هذه السمات وتجلياتها عبر ما يربط بينها من تماثل أو اختلاف، نظراً لمعطيات الواقع الاجتماعي والسياسي والبيئي.

ويلاحظ أن المؤلف، وهو يقدم نماذج من الشعر والشعراء من أقصى المحيط إلى أقصى الخليج، لم يحاول أن يفسد كتابه

بأي ادعاء، أو يقلل من أهمية هذا الجهد المنهجي بإظهاره وكأنه جزء من عمل سياسي، ومنذ المقدمة حتى آخر صفحة في الكتاب نشعر بأنه يعي مهمته وما انطوى عليه التناول الإقليمي من خطأ قومي ومنهجي، فصورة الشعر في مصر لا يمكن أن تبين على حقيقتها ما لم تكن مقترنة بصورة الشعر في المغرب وفي الجزيرة العربية، ومهما كان حظ الشعر أو الرواية في مصر أو العراق؛ فإن الحديث عنهما في هذين القطرين في عزلة عن بقية الأقطار العربية، سيضاعف من عزلة الصورة، علماً أن الواقع الأدبي في كل الأقطار العربية – دون استثناء – لم يفرز أي شكل من أشكال الإبداع القومي، وأن السمات الجغرافية للأماكن العربية متشابهة والواقع الاجتماعي والسياسي متشابهان أيضاً. ولا مجال في ظل هذه الأجواء العامة إلى إيجاد أدب إقليمي السمات بما في ذلك الشعر أو القصص المكتوبة باللهجات العامية.

ولنفترض، أو فلنسلم بأن الأقطار العربية – نتيجة للأوضاع الراهنة – تشكل جزراً متنافرة سياسياً واقتصادياً، إلا أن الأدب، والشعر منه بخاصة لم يستجب لهذا الواقع ولا يعبر عنه، وإنما هو الاستجابة التاريخية لوحدة المشاعر القومية؛ فالشاعر في مصر لا يكتب لمصر وحدها، والشاعر

في ســوريا أو تونـس، أو المغرب، أو العراق، أو البحرين، لا يكتب إلاَّ وفي ذهنه حشد من القراء في الوطن الكبير، وحلمه الفني أكبر من أن يحدّه قطر أو مدينة. وسيموت الشعر العربي – حتماً – عندما يصبح شعراً قطرياً، وهذا ما يدركه النقاد الأوفياء لمهمتهم ولرسالتهم، وهو ما أدركه الدكتور حسن فتح الباب الذي يقول في مقدمة كتابة «وغاية القصد أن يكون هذا التناول المبني على التمثيل الجغرافي العادل، متسماً بالموضوعية ونبذ الهوى والغرض، وتجنب الوقوع في آفة التمييز البغيضة لمبدع أو لمواطن، وأن يسهم في إرهاف حاسة التذوق الفني، وتأصيل النقد الشعري، وترغيب ناشئينا الموهوبين في مواصلة درب الإبداع على أسس سليمة، وحث المثقفين المعنيين بالشعر والنقد عامة، والهيئات المسؤولة عن الآداب والفنون والثقافة خاصة، في سبيل التمكين له في أداء دوره وتحقيق رسالته في جمع الشمل وتعميق المشاعر القومية والإنسانية، وبث التفاؤل بانتصار الحق والعدل والحرية والقيم الحضارية العليا»، (ص٨).

ويمكن اعتبار هذه الإشارة، في مقدمة الكتاب، بمثابة التحديد لأبعاد المنهج الذي سار عليه الدكتور فتح الباب، واعتبارها في الوقت ذاته دعوة غير مباشرة لكل المعنيين

بالنقد الأدبي في الأقطار العربية – مشرقا ومغرباً – للخروج من عزلتهم الضيقة، والنظر إلى الآداب والفنون العربية بوصفها وحدة متكاملة تعبر عن أمة واحدة وعن واقع مشترك الملامح والسمات.

# أين نحن من النقد الأدبي الأجد؟

منذ عقدين من الزمن، وعلى الأكثر، منذ ثلاثة عقود، بدأ الحديث عما يمكن تسميته بمرحلة نقدية جديدة تعنى بمساءلة النص بديلاً عن مساءلة صاحبه، وهي مرحلة تأخرت كثيراً بالنسبة إلينا نحن الذين شغلتنا علاقة النص بكاتبه، وعلاقة الكاتب بواقعه وبمجتمعه. ولعل هذه المرحلة الجديدة الحفية بالنص والداعية إلى تجاهل صاحبه أحياناً أو دائماً، قد خلقت مناخاً شعرياً يستجيب لهذه الحالة النقدية، ويحقق بعض ما تريد الوصول إليه في البحث عن مكونات النص الأدبي الذي يسعى ليكون عملاً فنياً قريباً من ذات مبدعه، وبعيداً عن الغوص في قضايا المجتمع وما يضطرب في جنباته من هموم ضاغطة يتولى النثر الصحفي – على وجه الخصوص – الحديث عنها، والتعمق في قراءة أسبابها واقتراح حلول لها.

لقد كانت دوافع الإبداع الشعري ومرتكزاته –حتى وقت قريب – تقوم على تمتين الجسور بين الشاعر والواقع وبين الإنسان وقضاياه. وكان الشاعر خطيب قومه ولسانهم، ويستحيل أن يجد القارئ نصاً إبداعياً صافياً تماماً من آثار الواقع، وخالياً من بصماته ومن أن تتسلل الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية إلى ثناياه

حتى لو كان نصاً عاطفياً صرفاً، وأفضل النصوص الشعرية الواقعة تحت سيطرة ظروفها هي تلك التي تحاول أن تجعل من بصمات الواقع إسقاطاً غير مرئي، وتمثلاً متماهياً مع بنية النص الفنية، فطغيان الواقع والواقعية على النصوص الأدبية العربية والشعرية منها بخاصة، قلل إلى حد كبير من ثراء بنية الكتابة الإبداعية، وجعلها في أحايين كثيرة بديلاً عن الخطاب الاجتماعي والسياسي، وكانت معظم الأحزاب – وما تزال – تتمترس حول شاعر أو أكثر من الناطقين باسمها وليس باسم الشعر، وهو الأمر الذي كاد يخرج بالشعر عن معاييره الفنية، وعن تجلياته القائمة على جمالية اللغة من ناحية، وعلى الإيحاء والاكتناز الدلالي من ناحية ثانية.

وفي هذا السياق، سياق الابتعاد عن التناول المباشر لقضايا الإنسان وهمومه، ما سوف يساعد الشعر على استعادة تجلياته اللغوية والفنية، والتخفف من حمولاته الموضوعية التي تقلل من طاقة المبدع، وتحيل شعره إلى نظم جاف يعكس صورة الواقع، ويعيد إنتاجه أدبياً من خلال تجسيد انكساراته أو انتصاراته، غير مدرك أن قيمة العمل الأدبي الحقيقي لا تكون بما يعكسه من صور الواقع، ولا بما يرسمه من أحداث ووقائع، وإنما تأتي القيمة من قدرته على استدعاء الطاقة

الفنية للشاعر واستثمارها إلى أقصى حد مستطاع، سواء عبر تجربة واقعية مباشرة أو تجربة متخيلة تسكنها الكائنات والأشياء التي تسعى إلى أن تبتعد شعرياً عن الالتصاق بالواقع الذاتي أو الموضوعي للمبدع، والمهم أن تكون على ارتباط متين بالإبداع الذي سوف تنتمي إليه وتصبح جزءاً منه لا من أي بنية اجتماعية أو سياسية.

وإذا استثنينا تجارب نقدية عربية قليلة في القديم والجديد في طليعتها تجربة عبدالقاهر الجرجاني، فإن النقد الأدبي العربي، والحديث منه بخاصة، قد جنى على الشاعر وجعله يكثر من الحديث عن القضايا ويوغل في وصف الوقائع، ويتمادى في الإجابات بدلاً من طرح الأسئلة واكتشافها، وصوغ المواقف الواقعية في بنية شعرية يتجلى فيها صوت الشاعر وأسلوبه أكثر مما يتجلى فيها صوت الواقع ومؤثراته، أو ثقافة الشاعر ومعارفه الاجتماعية والسياسية والجغرافية والتاريخية. وربما استطاعت السطور التالية، جلاء الحديث عن نماذج في النقد الأدبي العربي الحديث استهدفت الشاعر لا شعره، وقصرت جهدها النقدي على تتبع الصغيرة والكبيرة من سيرته الذاتية وصراعه مع الآخرين، أو صراع الآخرين معه، فكان النقد بذلك أقرب إلى طبيعة الدراسة الاجتماعية

والتاريخية منه إلى النقد الأدبي.

كثيرة هي نماذج النقد الأدبي العربي التي استهدفت الشاعر لا شعره، وقصرت جهدها النقدي على الحديث عن عصره وحياته وكأنهما القصد من وراء التناول النقدي، لا إنجازاته الشعرية. وأرغب قبل الإشارة إلى تلك النماذج، أن أضع بين يدي القارئ ملاحظتين اثنتين سبق لي أن أشرت في السطور السابقة إلى واحدة منهما والملاحظتان هما:

أولاً : إن نقدنا الأدبي القديم كان أكثر احتفاء بالنص الإبداعي ومنطقه اللغوي والفني بما لا يقاس من حفاوة نقدنا الحديث، وإن ذلك النقد القديم لم يهتم بالشاعر وسيرته وعصره اهتمام نقدنا الحديث به، ولم يكن في أغلب الأحيان يذكر شيئاً يتعلق بشخص الشاعر أو ظروفه، وعبدالقاهر الجرجاني النموذج الأمثل في هذا المجال؛ فقد تناول في كتابه «أسرار البلاغة» نماذج شعرية لعشرات الشعراء وكانت هذه النماذج موضع اهتمامه ولا شيء غير ذلك، فلم يهتم بعصر صاحب النموذج المدروس ولا نسبه وحسبه، واكتفى بدراسة النص لغوياً وبلاغياً، وهي مهمة النقد الأدبي الأولى. ومن هنا فقد وجد الجيل الجديد من النقاد في الجرجاني مرجعيتهم الذاتية، إذا جاز التعبير، وذهب بعضٌ منهم إلى القول إنه كان

المؤسس الأول للبنيوية التي ظهرت في أوروبا مع بداية القرن العشرين، علماً أنه لم يكن الوحيد الذي اتخذ هذا النهج اللغوي البلاغي في التعامل مع النصوص الأدبية؛ فقد سبقه آخرون، ولكنه كان أعمقهم وأكثرهم وعياً بقراءة النص.

ثانياً: إن استهداف المبدع والاحتفاء بشخصه ومجتمعه في النقد الحديث، قد فتح باب المديح والهجاء على مصراعيه، وجعل النقاد يسرحون ويمرحون في أعراض المبدعين تحت دعوى النقد، وانزلاق الناقد من القصيدة إلى صاحب القصيدة، أو من الرواية إلى الروائي يجعله - أي الناقد - يتمادى في مديحه أو قدحه، والمدح والقدح هما عملة ذات وجهين ولا علاقة لهما بالنقد الأدبي من قريب أو بعيد. فالنقد الأدبي تعامل مفتوح مع النص، ورحيل فني في فضاءاته الواسعة.

وبعد هاتين الملاحظتين، ليسمح لي القارئ بأن أقترب به أولاً من كتاب «مع المتنبي» للدكتور طه حسين، والكتاب من عنوانه ما هو إلاَّ جهد تاريخي تتبع فيه الأستاذ الدكتور حياة المتنبي منذ طفولته حتى مصرعه، رافقه في تنقلاته من العراق إلى الشام، ومن الشام إلى مصر ثم إلى فارس، وكأنه موكل بتسجيل يوميات الشاعر الذي شغل الناس بقصائده لا بحياته، وأدهشهم بما قدمه من أشكال تعبيرية ومفارقات

لغوية وفنية لا بانتمائه القبلي ونسبه العائلي. لذلك لم يكن مستغرباً أن يأخذ الحديث عن نسب المتنبي وأصله وحياته الجانب الأكبر من كتاب الدكتور طه حسين، ولم تأخذ قصائد الشاعر سوى صفحات قليلة ارتبط معظمها - بشكل أو بآخر- بالسياقات التاريخية والاجتماعية للشاعر ولممدوحيه أو مهجويه. ولعل هذا هو السبب الكامن وراء احتفاء الجيل الجديد من النقاد بالمناهج الأجد أو الأحدث في النقد الأدبي، تلك التي ترى في قراءة النص الشعري في سياقاته التاريخية والاجتماعية أو النفسية، مضيعة للوقت وهروباً من العناية بإبداعات الشاعر وأساليب تعبيره.

وللإنصاف، فإن الدكتور طه حسين - وهو أستاذ جيل بأكمله - لم يكن الوحيد في هذا التناول، فقد سبقه آخرون وشايعه في منهجه زملاء وتلاميذ. وكان عباس محمود العقاد في دراساته الأدبية لا يحيد عن هذا النهج، ودراستاه المهمتان عن أبي نواس وابن الرومي نموذج صارخ عن الانصراف من دراسة فن الشاعر إلى القضايا الاجتماعية والنفسية، وكذلك كان حال معظم جيل الرواد من النقاد الأوائل في العصر الحديث الذين توقفوا عند البديهيات، وأطالوا الوقوف عند معاني النصوص وموضوعاتها، ولم

يقدموا سوى القليل جداً عن العوامل المؤثرة في صياغتها الفنية ومنطقها الجمالي، وهو ما برع فيه الجيل الجديد أو الأجد من النقاد.

بلغت حالة الوعي بالنقد الأدبي الأجد أو الأحدث قمتها في الثمانينيات والتسعينيات من القرن المنصرم، وأقبل معظم الدارسين للأدب - والشبان منهم بخاصة - على استيعاب المناهج الوافدة بدرجات متفاوتة، ويمكن القول بأن تطبيقاتهم لهذه المناهج كانت فاشلة في البداية، وذلك لأسباب موضوعية منها تجاهل الوعي بالخصوصية في أثناء المعالجة النقدية للنصوص الحديثة أو القديمة، فالنص الشعري العربي ليس نصاً فرنسياً أو إنكليزياً فتنطبق عليه الآليات والمعايير النقدية التي أفرزتها ثقافة شعرية مختلفة. كما أن ثقافة المتلقي هنا ليست في مستوى ثقافة المتلقي هناك، ولهذا حدث التناقض في الرؤية وسادت حالات من التشويه والغموض في المعالجات النقدية التطبيقية في كثير من الحالات والقراءات، ومع ذلك لم تتوقف المحاولات، وربما يعود جزء كبير من الاضطراب الذي تم إلى سوء الترجمات أولاً، وإلى العشوائية التي رافقت نقل المناهج النقدية ثانياً، فضلاً عن الإدراك المغلوط لمفهوم المصطلحات وما يترتب على هذا

وذاك من سوء فهم للنظرية النقدية وما يصدر عن ذلك من خطأ إجرائي في مستويات التطبيق.

لكن الوضع اختلف كثيراً في السنوات الأخيرة فقد زاد التواصل مع تلك المناهج النقدية الوافدة وظهرت – في أماكنها الأولى – فروع وروافد مستمدة منها أو خارجة عليها، ونجح جيل جديد من الباحثين العرب في إلقاء الضوء على ما كان قد وصل إلينا من تلك المناهج ناقصاً أو مشوهاً أو مبتسراً، وبذلك بدأت القطيعة معها تخف شيئاً فشيئاً وبدأ طلاب كليات الآداب العربية يستوعبون في تناولاتهم التطبيقية أطرافاً من المنهج الألسني في تجلياته المختلفة، مستفيدين من تجارب عدد من النقاد العرب، ليس في دراسة الشعر وحسب، وإنما في دراسة السردية العربية والإيغال في دراسة البنية اللغوية المكونة لكل من الرواية والقصة القصيرة، وبدأ تحليل الخطاب الأدبي يخرج عن تقليديته. ولم يعد هذا التحليل منصباً على الموضوع أو على شخص المؤلف وعصره، بل اتجه النقد الأدبي في جانب كبير منه إلى النص ذاته، وإلى الانشغال بأصواته وبما تمثله بنيته اللغوية والفنية من طاقات جمالية وقيم إبداعية لم يكن النقد الأدبي – فيما مضى – يحفل بها أو يعطيها ما تستحقه من الاهتمام، حيث

تركز الجهد النقدي على قضايا النص وموضوعاته إلى درجه كادت تخرج بالنقد من مجاله الأدبي إلى مجال التاريخ والاجتماع.

ومن النافل القول إن الاتجاه إلى دراسة أسلوب النص الأدبي هو الاستنطاق الأعقد والأغنى والأهم بالنسبة إلى تناول الإبداع أدبياً لا سياسياً أو اجتماعياً والنفاذ المكثف إلى بنيته الفنية، ويبدو أن هذا الاتجاه الجديد أو الأجد في النقد الأدبي قد أثار حفيظة النقاد التقليديين، وبدأت بعض الأصوات الصارخة في الظهور منددة ورافضة بشدة هذا التحول الذي بدأ يستأثر بملامح النقد الأدبي العربي الأحدث، وصارت هذه الأصوات الصارخة ترى فيه انزلاقاً نحو تقليد الآخر ومحاكاته ناسية أو متناسية أن المناهج التي يناصرها النقاد التقليديون ويدافعون عنها، تخضع كلياً لمرجعية الآخر ومناهجه النقدية التاريخية والاجتماعية والنفسية، تلك التي ارتبطت بالمدارس الأدبية من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية، كما أن التمسك بها والسير في ركابها – منذ وقت غير قريب – قد جعل الأدب العربي عاجزاً عن إيجاد نظرية نقدية خاصة به أو مستوحاة من موروثه النقدي القديم، في حين أن في الاتجاه النقدي الجديد أو الأجد ما يكاد يكون عودة

إلى مرجعية عربية كانت سائدة قديماً، ومتمثلة في قراءة النصوص ونقدها نحوياً ولغوياً، وربما كان بعض ما ورد في النظريات النقدية الوافدة ما يمكن القول عنه: بضاعتنا النقدية بملامحها الأسلوبية قد عادت إلينا بعد أن دخلت في سياقات وتفاعلات حضارية مغايرة أفقدتها بعض ملامحها وأكسبتها ملامح أكثر تعقيداً وعصرية، لكنها في جوهرها أو في جوانب من هذا الجوهر، استيحاء وتواشج عميق بما كانت قد بدأت تبشر به النقدية العربية من خلال نقادها القدامى الذين اغتربنا عنهم ومانزال نواصل هذا الاغتراب.

## ليس كل النقاد براغيث
## وليس لكل المبدعين فراء الأسود !!

كثيرة هي الآراء النقدية التي وقفت في وجه الأساليب لتعميمية في الكتابة، سواء أكانت هذه الكتابة إبداعية أم سياسية. ويلاحظ – بداية – أن التعميم دليل عجز الكاتب عن لتحديد والإحاطة بالموضوع والهدف، وخطورته تنشأ من تأثيره البالغ في العامة أولاً، لثقتهم بكل ما هو مكتوب، وخطورته – ثانياً – على الكتاب الناشئين، أولئك الذين يلتقطون الأفكار على علاتها دون فحص أو تدقيق، ويأخذون بعض الأفكار أو كلها وكأنها حقائق مسلم بها. وربما يكون لتعميم في مجال الكتابة قد بدأ سياسياً، أي بالكتابة لسياسية التي يخشى أصحابها – في معظم الأحيان – من وضع النقاط على الحروف. ومثال ذلك في الكتابات السياسية لراهنة الإشارة الشائعة إلى «الحكام العرب»، أو «بعض لحكام العرب» بدلاً من تحديد حاكم بعينه أو حكام بعينهم.

ووفقاً لهذا التصور، فكأن التعميم انتقل من السياسة إلى لأدب، وإلى النقد الأدبي بخاصة، حيث تكثر الأحكام لتعميمية على الأعمال الأدبية والفنية، وما تخلقه تلك لتعميمات من حالات ردود الأفعال غير الطبيعية سواء مع

تلك الأعمال أو مع أصحابها. وقبل مدة، نشرت إحدى الصحف المعنية بشؤون الأدب مقابلة مع ناقد ألماني متخصص بعلوم اللغة، وجاء العنوان الخاص بالمقابلة على النحو الآتي: «النقاد براغيث في فرو الأسد»، وهو – أي العنوان – يتضمن حكماً تعميمياً يقوم على السخرية والهزل من ناحية، وعلى الإثارة من ناحية ثانية، وما كادت المقابلة تصل إلى أيدي بعض الكتاب الناشئين حتى صار عنوانها حديث الساعة وكل الساعة؛ فالنقاد براغيث ينهشون جسد النصوص الأدبية ويفسدون جمالياتها واطمئنانها!

والحقيقة أنني توقفت كثيراً عند قراءة عنوان المقابلة وتنبأت أن شيئاً ما سيحدث، وأن عدداً من الناشئين الذين يرون أن النقد يتجاهلهم في حين أن عليه أن يكون حاضراً عندما يكتبون القصيدة أو الأقصوصة، وعندما يقرؤونها لا ليثني عليهما وحسب، وإنما ليقوم بتمجيد عبقريتهم البازغة، غير مدركين أن المديح قد يكون عائقاً لمواهبهم التي لن تنمو وتقوى إلاَّ بمزيد من القراءة والصقل والمران، وهم بحاجة إلى التشجيع أكثر من حاجتهم إلى النقد. والغريب أن العبارة موضوع هذه الملاحظات قد جاءت على لسان ناقد وليس على لسان مبدع، و«جورج شتاينر» عالم لساني ألماني يشتغل بعلوم

اللغة والتحليل النقدي، وليس مبدعاً، وقد وردت العبارة على لسانه على النحو الآتي: «أعرف أن هناك مساحة تقدر بالسنوات الضوئية بين المبدعين وأولئك الذين يعلقون عليهم (يعني النقاد)، وهم ينسون أننا - أي النقاد - مجرد براغيث في فراء الأسود!!»، هذا هو نص العبارة كما جاءت في الصحيفة، ولو كانت العبارة قد وردت على لسان مبدع، لكان الأمر مختلفاً ولخلت من معنى السخرية والهزل، لكن ورودها على لسان ناقد تؤكد مدى عموميتها وإيماءاتها الساخرة.

ومما يؤسف له - في هذا الصدد - أن بعض المشتغلين بالفكر العربي ينظرون إليه كفكر يقوم على التعميم لا التخصيص والإحصاء، وعلى الكليات دونما اهتمام بالجزئيات، وهو اتهام غير صحيح ينطلق من التعميم أيضاً. وما أحوجنا بعد كل هذه الرحلة الطويلة من التعامل مع التعميمات، إلى فكر نقدي شامل مبرأ من إطلاق الكلام دون تحديد، علماً أن المقولة السالفة أثبتت أنها - أي التعميمات - حالة بشرية لا يكاد يسلم منها فكر ولا ينجو منها ناقد أو مفكر مهما علا شأنه. وحبذا لو لقيت هذه الملاحظات اهتماماً من المشتغلين بالكتابة، والنقد الأدبي بخاصة، فهو المجال الوحيد الذي يكاد يكون مرتعاً خصباً للتعميميين وضحايا

النظر الدائم إلى الكتابات الإبداعية التي تقوم أساساً - في أغلبها - على التعميم لضرورات فنية يكون معها الإيماء أهم من الإيضاح والإيحاء أعمق من التصريح.

# عينة رديئة من النقد الأدبي القديم

ليس كل ما وصل إلينا من الشعر العربي القديم جدير بأن يسمى شعراً أو يرقى إلى مرتبة الشعر، فأغلبه نظم ركيك بارد المعنى بسيط العبارة بريء من الخيال الشعري. وبالمقابل فليس كل ما وصل إلينا من النقد الأدبي القديم جدير بأن يمثل المستوى المطلوب لهذا الحقل الذي يتوازى في أهميته مع الإبداع. فأغلب النقد الأدبي القديم يخلو من القواعد والمعايير، إلا أنه من التراكم الكمي للشعر ومن التراكم الكمي للنقد الأدبي، تبرز نماذج حية من الشعر منفتحة على كل العصور ونماذج من النقد الأدبي تشكل الملامح الأولى لمدارس مقترحة للنقد الأدبي المعاصر، وستظل النماذج الرائعة من هذين النوعين الأدبيين تضيء وتحتفظ بتواصلها وتفاعلها مع القارئ إلى ما شاء الله من الأزمان.

وإذا كانت مشكلة الشعر العربي القديم، وهي نفسها مشكلة الشعر العربي الحديث، تتجلى في إصرار المئات ممن لا مواهب لهم على كتابته بعد أن يجيدوا امتلاك العروض، فإن مشكلة النقد الأدبي تكاد تكون هي مشكلة الشعر؛ فقد ظن بعض دراسي النحو والبلاغة وبعض علماء اللغة أنهم قد أصبحوا نقاداً يحكمون على النصوص الشعرية من منظور لغوي ضيق

أو من منظور أخلاقي منفعل. ولهذا جاء أغلب النقد العربي القديم معزولاً عن المعرفة النقدية العالية خالياً من الفهم السليم لتجليات النص الشعري وتفرده، وفي تعدد وتنوع دلالاته. وهذا القصور في اكتشاف البنية العميقة للنقد الأدبي، جعلت عدداً من نقادنا القدامى يسقطون معارفهم السطحية عن الشعر على كثير من النصوص الشعرية التي وقعت بين أيديهم، سواء منها النصوص المفتوحة أو المغلقة، وأعني بالمغلقة تلك النصوص التي يحتاج فهمها إلى ثقافة نقدية عالية، وإلى خبرة بالشعر تمكن صاحبها من فهم النص وقراءة أبعاده الفنية والدلالية على السواء.

وضيق الأفق النقدي هو الذي جعل بعض هؤلاء النقاد يرون الجميل قبيحاً والإيغال في الخيال عجزاً وخروجاً على المألوف كما هو الحال - على سبيل المثال - في نقد ابن سيده، صاحب كتاب «شرح مشكل شعر المتنبي»، لهذا البيت من لامية أبي الطيب المعروفة:

**وضاقت الأرض حتى كان هاربهم**

**إذا رأى غير شيءٍ ظنه رجلا**

يقول ابن سيده: «أما الرؤية فلا تقع على غير شيء، لأن غير شيء ليس بمحسوس إحساس الجوهر ولا إحساس العرض،

لأن غير شيء خارج من الجوهر والعرض؛ لأن كل واحد من الجوهر والعرض شيء، وإنما أراد هذا الشاعر : إذا رأى غير شيء يحفل به، فهو في قوة قولك إذا رأى شيئاً لا يحفل به ظنه رجلاً، كقول العرب : إنك ولا شيء سواء، ومحال أن يسوى بين الموجود والمعدوم؛ لأنهما في طريق التضاد، ولكنهم يريدون أنك وشيء لا يُعبأ به سواء، ولكنهم قالوا: إنك ولا شيء.. واكتفوا به من قولهم : وشيء لا يعبأ به، لأن ما لا يعبأ به كالمعدوم، ولذلك ألزمنا سيبويه النصب في قوله: «إنما سرت حتى سأدخلها، إذا كنت محتقراً للسير، قال الفارسي: إنما ذلك لأنه لا شيء أقرب إلى طبيعة النفس من الاحتقار، والنفي عدم، فجعل الاحتقار كالعدم».

أين هذا الكلام من بيت المتنبي، وما علاقته بالمعنى الشعري البديع الذي جنح أو جمح به الخيال، فاهتدى معه الشاعر إلى هذا التصور الفاتن لحالة رجل خائف يتصور العدو في الشيء وفي اللاشيء، في المحسوس واللامحسوس، في الحقيقة والخيال، لأن قلبه – أي ذلك الرجل الهارب – مسكون بالرعب، ومحاصر بالمطاردة النفسية التي هي أقسى من كل أشكال المطاردات المادية. ولعل القيمة الفنية والمعنوية لبيت المتنبي تتجلى كأبدع وأجمل ما تكون في عبارة «غير شيء»

التي لم يجد لها ابن سيده مكاناً لا في العرض ولا في الجوهر، لأنه يقرأ الشعر قراءة لغوية وعقلية تمنعه من رؤية الشعر المتدفق وراء ما ليس محسوساً ولا ملموساً ووراء ما ليس عرضاً ولا جوهراً، وهو ما يأتي من الخيال ويذهب معه.

ومن المؤكد أن المتنبي لم يكن عاجزاً عن إدراك البدائل التي يرضى عنها ابن سيده وأمثاله من خصوم الشعر، وأقرب البدائل إلى البديهة غير الشعرية تتمثل في «أي شيء» بدلاً عن «غير شيء»، فيكون البيت على النحو الآتي:

**وضاقت الأرض حتى كان هاربهم**

**إذا رأى أي شيء ظنه رجلا**

الوزن مستقيم، لكن الشعر غير مستقيم، ولو كان المتنبي قد فعل ذلك إرضاءً لخصوم الشعر فإنه يكون قد أغضب الشعر، ولن تبقى في البيت ذرة واحدة تربطه بالمتنبي الذي كان يدرك أن الشعر الحقيقي هو الذي لا يتوافق في معناه ومبناه، مع أصحاب هذا المستوى من الفهم والنقد العاجز عن الانطلاق في فضاءات التأويل، والعاجز عن الاستجابة التلقائية لما يجود به اللاوعي من استخدامات انزياحية للمفردة وللتركيب اللغوي الرافض لصرامة الأحكام القطعية ذات الرؤية الخاملة الجامدة.

# نازك الملائكة رائدة في الإبداع
# وفي التنظير النقدي أيضاً

لا ينبغي أن يكون رحيل الشاعرة العربية الكبيرة نازك الملائكة، السبب الوحيد في إزجاء التحية إليها، واستذكار دورها العظيم في إرساء المفاهيم الأساسية للتحولات التي شهدتها القصيدة العربية الجديدة خارج تخوم المألوف والمتعارف عليه من الأشكال الشعرية التي كانت في أواخر النصف الأول من القرن العشرين قد وصلت إلى غايتها القصوى، بل لا بد من أن يكون هذا الرحيل مناسبة لإعادة قراءة نازك الملائكة، لا بوصفها شاعرة فقط، وإنما بوصفها ناقدة أيضاً، فقد أسهمت في التنظير للقصيدة الجديدة وتطور الرؤية النقدية نحو النص الشعري، وهكذا فلم يكن دورها يقتصر على الريادة الشعرية، وإنما تعداه إلى كونها رائدة في مجال النقد الأدبي الحديث.

لقد كانت القصيدة الجديدة أو قصيدة التفعيلة - بعد أن اتسع نشاطها وتكاثر شعراؤها- تنتظر نقاداً من داخلها ومن بين أنصارها. وقد تولى كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة القيام بهذه المهمة الريادية خير قيام، وعلى رغم الملاحظات السلبية التي قيلت عنه، فقد جاء في الوقت

المناسب، وطرح كثيراً من الأسئلة والمحاذير على طريق التجربة الشعرية الجديدة، وظل وسط ركام الكتابات النقدية التي رافقت ميلاد القصيدة الجديدة شديد الخصوصية، بالغ الدلالة في دعوته إلى ضرورة تغيير الذائقة الشعرية. وإذا كان الكتاب قد أثار معارضة حادة من قبل بعض الشعراء؛ فإنه أيقظ الوعي لدى القراء والنقاد المتابعين لحركة الشعر الجديد، ودعا شعراء هذه الحركة أنفسهم إلى مزيد من اكتشاف الذات.

ولا أعتقد أن كتاب «قضايا الشعر المعاصر» كان بداية الجهد النقدي لنازك الملائكة، فقد سبقته مقدمة ديوانها الثاني «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩، ولا أريد أن أبالغ في أهمية هذه المقدمة وفي الأثر الذي تركته قراءتها لدى الشعراء بخاصة، فقد كان بمثابة بيان الحداثة الأول. وهو بيان توافرت له كل مقومات الإقناع والوضوح، ابتداء من سطوره الأولى التي تقول: «في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة برنارد شو (اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية)، لسبب مهم هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتكون بها أشياؤها وأحاسيسها»،(ص٧). يضاف إلى هذا الرأي الجريء المنادي باللاقاعدة في الإبداع والبحث عن طرق جديدة مناهضة

للمألوف وخارجه عليه؛ ليتناسب مع تطور الحياة ذاتها وعدم الوقوف أو الدوران، أقول إنه يضاف إلى ذلك حديثها في المقدمة عن الأوزان وما كان يضطر إليه الشاعر من تكلف في إضافة ألفاظ، وأحياناً معانٍ تخرج بالصورة وبالمعنى الأصلي عن هدف الشاعر حفاظاً على الوزن الخليلي، وهي تقدم في هذا المجال نموذجاً عملياً من أربع قصائد من ديوانها «شظايا ورماد» تبرر من خلالها الخروج، وترى أن هذا الأسلوب ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها، يتطلب تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل»، (ص١٥).

ووقفة ثالثة وأخيرة مع تلك المقدمة/ البيان عند فقرة تتحسر فيها على الجهد الضائع الذي ذهب في البحث عن الزوائد اللفظية التي لا هدف لها سوى البحث عن استقامة الوزن – وإن أخل بالمعنى– وبالصورة المنشودة إذ تقول: «وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية، وإنما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمله السامع، فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتقيده للقافية، ومن المؤكد أن القافية الموحدة خنقت

أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها»،(ص١٨).

هذا الموقف الجريء في الخروج على المألوف في الكتابة الشعرية وهجاء القافية، هو الذي جعل من ريادتها النقدية أكثر ربما من ريادتها الشعرية. والذين تحاملوا على الشاعرة الكبيرة واتهموها بالارتداد لم يكونوا ينظرون إلى شعرها بقدر ما كانوا ينظرون إلى هذه البدايات التنظيرية الجريئة التي تراجعت عنها أو عن بعضها في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، وما ورد فيه من آراء بدت وكأنها تعبير عن تراجع خطير تجاه مفهوم اللاقاعدة في الإبداع الذي أخذت به وبشرت بتعميمه، ورفض كل ما من شأنه أن يجعل المبدع يحتفي أو يهتم بأي مرجع خارجي لا يخدم نصه أو فنية الشعر وجمالياته.

أذكر لمناسبة رحيل الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، أنني قبل عشرة أعوام، اخترت أن أدرّس شعر نازك لطلابي في الدراسات العليا، فاكتشفت من خلال ذلك الدرس أن التنظير النقدي لدى هذه الشاعرة الكبيرة قد جنى على شعرها وعلى شاعريتها أيضاً، لا سيما في أعمالها الشعرية الأخيرة التي ظهرت في الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم؛ فقد

تخلت الشاعرة عن التلقائية وبدت وكأنها تكتب القصيدة تحت سيطرة المفاهيم النقدية التي نادت بها، سواء في بناء القصيدة أو في أسلوبها الإيقاعي، وهذا ما أفقد شعرها الأخير العفوية التي امتازت بها في أعمالها الشعرية الأولى الخالية من الترتيب والكثافة الذهنية، وربما قادتها المقارنة بين قديمها وجديدها، واكتشاف الهوة الساحقة بينهما، إلى أن تهجر الشعر وتتوقف عن كتابته.

ولا ريب أنه عندما يعلو التنظير لدى الشاعر ويتحكم في مخيلته، فإن شعره ينطفئ ويذوب، ويغدو محكوماً بالمباشرة والذهنية مهما حاول الشاعر – الناقد الخلاص من مؤثرات التنظير، وقد قيل الكثير عن أسباب توقف نازك الملائكة عن كتابة الشعر على مدى ثلث قرن، ويعزو بعضهم ذلك التوقف إلى ما عانته من إهمال وجحود، وبعضهم الآخر عَزا الانقطاع إلى الكآبة التي عانتها نتيجة انقطاع الشعر وعدم استجابته لنداءاتها المتكررة. ولا أستطيع أن أتبين كيف ينقطع الشعر عن الشاعرة. أعرف أن الشاعر هو الذي ينقطع عن الشعر وعن متابعة كتابته وقراءة ما ينشر فيه، وشعراء كثيرون بلغوا من العمر عِتيًّاً وهم يكتبون الشعر دون الوقوع في مأزق الانقطاع؛ لأنهم لم ينقطعوا عنه وعن متابعة أحدث إصداراته

وآخر موجاته. ومن هنا فإن كل ما قيل ويقال عن انقطاع الشاعرة الكبيرة عن مواصلة كتابة الشعر لا يخضع لمنطق الواقع، واقعها هي وواقع الكتابة الشعرية.

ولعل السبب الرئيس في توقف نازك الملائكة عن كتابة الشعر، يعود إلى عاملين اثنين أحدهما إغراقها وتمتعها في التنظير النقدي، كما سبقت الإشارة. والعامل الثاني أنها اصطدمت بأجيال تكتب الشعر على غير مثال سابق، مخالفة بذلك القواعد التي رسمتها في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، وهو ما جعلها تنظر إلى نتاج هذه الأجيال نظرة دونية، ولم تشعر بحافز يدفعها إلى تأمل هذا الإنتاج واكتشاف مواهب حقيقية قادرة على إدراك تحولات الزمن، وأن الشعر هو وليد أحداث الحياة كما أكدت ذلك في مقدمة «شظايا ورماد»، ومن هنا فهي التي توقفت عن كتابة الشعر وليس الشعر هو الذي توقف عنها. لعلها فكرة سخيفة تلك التي تقول إن الشعر ينقطع عن الشاعر ولا يستجيب له، وعلى رغم صحة ما يقال من أن القصيدة هي التي تستدعي شاعرها أحياناً، فإن الشاعر في الغالب الأعم هو الذي يستدعي القصيدة أو أنه هو الذي يهيئ لمجيئها.

وإذا كانت نازك الملائكة قد توقفت عن كتابة الشعر لأنه لا

يستجيب لها، فلماذا توقفت عن الكتابة غير الشعرية بكل أنواعها، وهي التي كتبت القصة القصيرة، وكتبت في قضايا الثقافة المختلفة، ولها دراسات اجتماعية وفكرية متنوعة؟

إن البحث في هذا الموضوع يستدعي دراسة شاملة للمؤثرات النفسية والاجتماعية التي خضعت لها الشاعرة في العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها، وأتذكر بالمناسبة، أنني تعرفت إلى الشاعرة الكبيرة في منتصف سبعينيات القرن المنصرم في القاهرة، وتحدثت إليها كثيراً وحاولت أن أعرف منها شخصياً ردّها على تهمة الارتداد عن قصيدة التفعيلة، وعودتها إلى كتابة القصيدة العمودية بعد أن أعلنت بعنف ضجرها من القافية ورتابة الوزن. وقد هاجت وضاجت واستنكرت بانفعال شديد ما يشاع عن تراجعها أو ارتداداتها وأكدت – يومئذٍ – أنها كانت وماتزال عند موقفها من تأييدها المطلق لما كانت تسميه بالشعر الحر، وأن هذا النوع من الشعر حقق إنجازاً بالغ الأهمية في تاريخ الشعر العربي الحديث، ولذلك فإنها تعتز بدورها في تأصيله، وأن ملاحظاتها على كثير من الغث الذي ينشر باسمه، لا يؤثر بحال في نجاح التجربة وتصاعدها.

# مدار الفكر

# أبو حيان التوحيدي

# ورثاء متقدم لحضارة تترنح

أحياناً تفاجئك بعض الإصدارات الجديدة، وتفرض عليك أن تقطع صلتك بما بين يديك من كتب وكتابات لكي تتفرغ لها وحدها، وهذا عين ما حدث لي مع إصدار جديد هو «أبو حيان التوحيدي... مختارات» من منشورات «كتاب في جريدة»، المختارات من إعداد وتقديم الدكتور جابر عصفور. بعد ساعات من قراءتها والانتقال معها من فكرة إلى فكرة ومن موضوع إلى آخر، أدركت أن الاختيار يكون أحياناً أصعب من التأليف، لا سيما حين يكون الاختيار من مؤلفات مبدع

موسوعي كأبي حيان خاض في أكثر من بحر معرفي؛ فقد كان عالماً فقيهاً لغوياً فيلسوفاً مؤرخاً أديباً .. إلخ.

ومن حسن حظه، ومن حسن حظنا أيضاً، أن تلقى مهمة الاختيار على الدكتور جابر عصفور المعروف بحسه النقدي الدقيق وحسن اختياره، والذي عايش أبا حيان على مدى عشر السنوات المنصرمة، باحثاً ومتابعاً لأبحاث الندوة التي أشرف على إقامتها لدراسة فكر هذا المبدع العربي وآثاره، لذلك فقد جاءت المختارات ممثلة لمناخات شتى في إنتاج هذا المبدع العربي الذي جنى على نفسه، وجنت عليه ظروفه، واضطرته في بعض الأوقات إلى أن يحرق جانباً من مؤلفاته ليتدفأ بنارها من زمهرير الشتاء، والذي عاش الاغتراب بمعناه العام والخاص، وكانت حياته موضوعاً خصباً للدارسين، شأنها شأن مؤلفاته تماماً، وربما كانت هذه الحياة الشقية أكثر إغراء لبعض الدارسين من كتاباته نفسها، على أهميتها وفرادتها.

وما لفت انتباهي – في أثناء قراءة المختارات –أننا كنا، ومازلنا، نقرأ أبا حيان كأديب، وأحياناً نقرؤه كفيلسوف، ولا نحاول أن نقرأه كباحث اجتماعي أو مفكر مهموم بالواقع الاجتماعي في عصره، وهو العصر الذي كانت الحضارة العربية فيه تتهيأ – بأنساقها المختلفة – للغروب. هل جاء

ذلك بسبب اللغة الراقية والأسلوب الأدبي الجميل؟ وهل هما المسؤولان عن إغفال الاهتمام بهذا الجانب من كتاباته - علماً أنه الأوضح - على رغم ما يكتنف تعبيره أحياناً من غموض، وما تتركه الإشارات من حيرة؟ أسأل نفسي وأسأل القارئ: ما الذي يريد التوحيدي من وراء هذه الإشارة «ضاق اللفظ واتسع المعنى، وانخرق المراد، وتاه الوهم، وحار العقل، وغاب الشاهد في الغائب، وحضر الغائب في الشاهد، وتنكرت العين منظوراً بها ومنظوراً إليها ومنظوراً فيها . فكيف يمكن البيان عن قصة هذا إشكالها؟ وأين الدواء والعلة هذا عضالها؟».

سيقول القارئ المستعجل إن أبا حيان يصف حالة نفسه وما يلقاه من هم وما أصابه من جمود. والحق، أن هذه الإشارة كفيلة بأن ترسم واقع الحياة في عصره والحالة الاجتماعية التي حار معها العقل وتاه الوهم. إن الأمر أكبر من أن يكون تعبيراً عن أوجاع الذات، وشكوى أبي حيان هي إذاً، شكوى الروح المبدعة من واقع اجتماعي شديد الوطأة على الناس وعلى المبدعين منهم بخاصة. ومجتمع تتلوى فيه أحشاء المبدع جوعاً والقيان والمغنيات يرفلن في الحرير، ويرتدين أزهى الثياب وأغلى أنواع الحلي. هو مجتمع متفسخ

يوشك أن يسلّم الراية الحضارية لمجتمع آخر. كما أن هذه الكتابات الشاكية الباكية تنطق بأكثر الأفكار الاجتماعية وضوحاً وعمقاً، وقراءتها على أساس أنها تحكي عن الألم العميق الذي عاناه التوحيدي وحده، هي قراءة مغشوشة تحمل من الإساءة إلى هذه الكتابات بمقدار ما تحمل من الإساءة إليه أيضاً.

من المؤكد أن أبا حيان قد وضع إصبعه في كثير من كتاباته، على مواطن معتلة كثيرة في مجتمعات عصره، وبعض العلل التي أشار إليها هذا الكاتب الفيلسوف، أو تحدث عنها، كانت قد وصلت إلى حالة يصعب معها الإصلاح، لذلك فقد تفجرت تلك المجتمعات على نفسها وقادت الانفجارات إلى ما حدث بعد ذلك من سقوط المشرق العربي وانتقال أدوائه وعلله إلى المغرب العربي المتمثل– يومئذٍ – بالأندلس. وكانت النتيجة التي يعرفها الجميع، ومن هنا، فقد تكون الكتابات الحزينة للتوحيدي بمثابة الرثاء المتقدم لحضارة تترنح وتتهيأ للسقوط.

## الدكتور عبدالرحمن بدوي
## شخصية قلقة في الفكر العربي المعاصر

هل هو أول فيلسوف عربي معاصر، كما يقول عن نفسه، أم أنه مفكر نهضوي تنويري، كما يقول عنه الباحثون في الفكر العربي الحديث؟! ذلك هو الدكتور عبدالرحمن بدوي الذي غاب عن دنيا الأحياء في الأسبوع الأخير من شهر يوليو ٢٠٠٢. وكان الدكتور بدوي قد شغل الساحة العربية الفكرية والأدبية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ثم نسيته هذه الساحة أو تجاهلته على مدى العقود الخمسة الأخيرة من القرن نفسه، ثم عادت - قبل عامين فقط - لتتذكره بعد أن أصدر مذكراته المثيرة للجدل، والتي هاجم فيها أبرز شخصيات القرن العشرين في مصر العربية وفي طليعتها جمال عبدالناصر وطه حسين ومحمد عبده، وهو ما جعل عدداً ممن كانوا يجلّونه ويقدرون جهده المعرفي والإبداعي، يأخذون عليه هذه السقطة وينسبها بعضهم إلى خرف الشيخوخة .

كنت في بداية حياتي الأدبية شغوفاً بقراءة الترجمات الشعرية التي قام بها الدكتور عبدالرحمن بدوي عن الأدبين الألماني والإنكليزي، غوته، وبايرون - على سبيل المثال -

وعندما عثرت فيما بعد على ترجمات أحدث للشعر الألماني واقتربت من بايرون وغيره من شعراء الإنكليز في لغتهم الأصلية، وجدت الفرق شاسعاً بين ترجمة المفكر للشعر وترجمة غيره من الأدباء. وهذه الإشارة لا تقلل من أهمية الجهد العظيم الذي بذله الدكتور بدوي، ولا من محاولته الجادة والجريئة في تقديم جوانب عريضة من المعطيات الفكرية والإبداعية الأوروبية، وسعيه الدؤوب – على مدى نصف قرن– إلى رفد الإبداع العربي بكل ما كان يراه دافعاً إلى النهوض والتجديد.

وكنت في أواخر الستينيات أقضي جل نهاراتي في مكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة، وذات يوم لمحت الدكتور بدوي بقامته المهيبة يدخل الجزء الشرقي من المكتبة، ثم يخرج منها بعد دقائق وكأنه يبحث – مسرعاً – عن شيء أضاعه فيها منذ أعوام طويلة. كان المدرسون الذين تصادف وجودهم في المكتبة في أثناء زيارته السريعة يتهامسون وهم يشيرون إليه، وعندما اختفى قال أحدهم لعله جاء ليؤدي فروض الاحترام لهذا المكان الذي صنع بدايات مجده الفكري والفلسفي. وتساءل آخر من يجرؤ منا أن يتحدث إليه أو يستشيره في بعض الأمور المنهجية، فلم يكن في نظراته ولا

في وقفته ما يشجع الحديث معه، خلافاً لسائر أساتذة الكلية بأقسامها المختلفة. وكانت تتردد في أوساط الأساتذة – يومئذٍ – حكايات عديدة عن احتقار الدكتور بدوي للأجيال الجديدة من حملة الدكتوراة وإصراراه على تسميتهم بالجهلة، وقد يبالغ بعض هؤلاء فيقول، إن نظرته تلك لا تستثني كبار الأساتذة من الذين ينتمون إلى جيله، فقد كان بطبيعته مفطوراً على الغطرسة والتعالي، الأمر الذي جعله معزولاً بلا أصدقاء ولا عائلة ولا أولاد، الكتب وحدها هي أصدقاؤه وعائلته وأولاده. وفي هذه الإشارة ما يدل على أن سلوكه الانعزالي لم يأت مع الشيخوخة، ولم يكن نتيجة لصدمة سياسية، أو للمعاملة القاسية التي وجدها في بلد عربي لا يقيم حاكمها وزناً للفلسفة والفلاسفة، ربما ترجع رغبته في العزلة إلى مزاج شخصي، أو إلى اعتناقه للفكر الوجودي وما يفرضه هذا الفكر على اتباعه من نمط في السلوك يقوم على النزعة الفردية، والحذر من الآخر (الذي هو الجحيم). ولا شك في أن رحيل هذا المفكر العربي الكبير سيدفع بعشرات من الدارسين ذوي التخصص الموسوعي إلى إعادة النظر في دوره التنويري، وفي تناول جوانب عديدة من تراثه الفكري الذي دخل عالم النسيان أو كاد بعد التحولات العاصفة التي

شهدتها مصر العربية، وشهدها معها كل ركن من الوطن العربي .

وأزعم أن سيرته الذاتية - كما عاشها لا كما رواها في مذكراته - ستحظى باهتمام كبير؛ لا لأنها سيرة استثنائية أو مثيرة للجدل، وإنما لعلاقتها الوثيقة بفكره وبتطور هذا الفكر من النازية إلى الوجودية، ثم إلى التصالح مع الإسلام بعد أن وجد نفسه وجهاً لوجه مع خصومه الذين يجهلون كل شيء عنه، ويحكمون عليه من موقف الرافض سلفاً. وكتابه الجليل «دفاع عن القرآن»، نموذج رائع لذلك التصالح، ووثيقة تثبت بالدليل المادي والقطعي تحوله نحو هذا المنعطف الجديد والأخير في حياته القلقة. لقد كتب الدكتور بدوي في شبابه كتاباً عن «شخصيات قلقة في الإسلام» وكأنما ذلك الكتاب الذي استعان فيه بآراء بعض المستشرقين، لم يكن سوى التعبير المباشر عن معاناته وقلقه إزاء الواقع الاجتماعي والسياسي، وتجاه أسئلة الوجود. وكان شديد التعاطف مع تلك الشخصيات القلقة التي عكست بحق، تأثيرات الواقع العربي في مرحلة بدء انحدار الحضارة العربية التي كانت - في فترة نهوضها - قد دخلت في حوار عميق مع الثقافات العالمية القديم منها والمعاصر، وخرجت برؤى مطمئنة وأخرى قلقة.

وحين ظهر الدكتور بدوي في العقود الأخيرة من النصف الأول للقرن العشرين، كانت الأمة العربية قد بدأت حواراً مماثلاً مع الثقافات المعاصرة، وكانت النتيجة أن أَدْرَكَهُ، كما أدرك الكثيرين من معاصريه، نوعٌ من القلق الذي حاصر تلك الشخصيات التراثية القلقة التي احتفى بها وحاول تقديمها وفق رؤية عصرية تنسجم مع بوادر معاناته مع واقعه العصري المضطرب، والمليء بالتناقضات الفكرية الحادة والعنيفة.

## ميخائيل نعيمة.. ذلك المفكر الإنسان

في قلب الانهيارات الروحية والأخلاقية، وفي زمن الحروب والدماء المراقة بلا حدود ودون سبب مقنع، تفتقد الإنسانية إلى الكلمات النقية الصافية تلك التي تشرق على القلوب كما تشرق الشمس على الأرض، فتعيد إليها إشراقها وصفاءها. وقليل هم المفكرون والكتّاب في العالم الذين يروعهم واقع الناس في حاضرهم فيرتفعون فوق الأكوام الهائلة من زبالة الأحقاد والتعصب والكراهية. ومن فضائهم البديع ينطلقون في الكتابة مقدمين خلاصة تجاربهم وجوهر أفكارهم، لا يريدون على ذلك جزاء ولا شكوراً سوى لفت انتباه إنسان اليوم الغارق في الخوف من نفسه ومن الآخرين.. هذا الذي يروعه منظر القتل والدماء، ويشغله التفكير في مخازن القنابل الذرية التي جمعت فيها دولة واحدة ما يكفي لتدمير الأرض ومن عليها وما عليها، عشرات المرات.

ومن جبال لبنان من قريته (بسكنتا)، ومن كوخه الجبلي المشرف على الحقول والوديان والقرى، انطلق صوت إنسان أحب البشر، وخاف عليهم من أنفسهم ومما اختزنته مشاعرهم من أحقاد ورغبة في التمزق والاختلاف، فكانت هذه الكلمات التي تذكّر الإنسان بإنسانيته، وبحاجته إلى المحبة والتواضع،

والابتعاد عن كل ما من شأنه أن يضاعف المأساة ويزيد من بؤس البشر وتعاستهم.. الإنسان صاحب هذا الصوت الجميل العميق هو ميخائيل نعيمة: «إذا سمعتم ذا علم يتبهرج بعلمه، أو صاحب عضلات قوية يباهي بقوته وعضلاته، فقولوا للأول إن لأجهل جاهل حصته في علمه. وللثاني إنّ لأضعف ضعفائكم قسطاً في قوته.. أجل إن لكل إنسان شركة في كل الناس. ولكل الناس شركة في كل إنسان. كلنا شريك للمريض في مرضه، وللصحيح في صحته، وللعاقل في عقله. وللجاهل في جهله. وليس أضل ممن يكرم نفسه بتحقير سواه، أو ممن يبحث عن سعادة نفسه دون سعادة الغير».

ويتواصل هذا الصوت الإنساني الحنون، ويعلو، بل يصفو وهو يرسم معالم اللقاء بين الأشقاء من أبناء الإنسانية في المصير، هؤلاء الذين فرقتهم أطماع الطامعين وأحقاد المتعصبين: «من حقَّر إنساناً احتقر نفسه، ومن بغض إنساناً بغض نفسه، ومن حاول أن يهضم حق إنسان لا يهضم إلا حق نفسه، مادام في الناس جاهل فالإنسانية بأسرها جاهلة، ومادام على الأرض شقي فالناس أشقياء. إن من أدرك ذلك أمن شر الناس واهتدى إلى الخير في قلوبهم».

ابتدأ المفكر والإنسان ميخائيل نعيمة، رحلته مع الكلمات

شاعراً وناقداً أدبياً عنيداً، ثم اتجه إلى كتابة القصة القصيرة. وانتهى إلى الفكر بمعناه الواسع. أمضى المرحلة الأولى من حياته في معارك أدبية صاخبة ومثيرة للجدل تواصلت مع جماعة «الديوان»؛ حيث كتب لهم مقدمة كتابهم الذي تصدوا فيه لشاعرية شوقي بالتهشيم والنقد.. وتعود صلتي بكتاباته إلى بداية مرحلة الشباب، فقد سحرني كتابه عن «جبران خليل جبران»، ثم شدتني حياته الجديدة وابتعاده عن المحيط الأدبي والفكري، وإيثاره سكنى الجبل على المدينة، وتفرغه التام للتأمل والكتابة في كوخ منعزل عند رأس جبل «صنين»، فاختار له أصدقاؤه لقب ناسك الجبل أو الشخروب.. تمنيت منذ مطلع الشباب أن أسلك طريقته، وأن يكون لي مثله كوخ من الخشب أو الحجر عند قمة واحد من جبالنا العالية، وما أكثرها. وعندما أسترجع حصاد تلك الأمنية يتملكني شعور بالطمأنينة والصفاء، وأشعر كم كانت حياتي ستكون ثرية بالمعنى الروحي للثراء، وكم كنت - لو نجحت الأمنية - سأجنّب القلب الكثير من الطعنات، تلك التي يهديها إليه الأصدقاء قبل الأعداء، لكن الرياح في أغلب الأحوال تجري بما لا تشتهي السفن، سيما حين تتحول الرياح إلى عواصف لا ترحم.

لقد كان ميخائيل نعيمة واحداً من أهم شخصيات القرن العشرين - عربياً - وإذا كان تغيُّر الزمن قد أفقد كثيراً من الناس والأفكار ألقهم وألقها، فإن هذا المفكر الإنسان لم يزده تغير الزمن إلاَّ تألقاً؛ إذ كان ومايزال، يستحوذ بكلماته النابضة ذات الإشعاع الفكري الخاص على مشاعر الجيل الجديد، ربما لأنه كان قادراً على قراءة المواجع التي تنوء تحت وطأتها الأجيال المتعاقبة، وربما لأنه رفض بكل إخلاص أن يبيع أو يؤجر كلماته لأية جهة، وكان كما يشير إلى ذلك عنوان كتابه «أبعد من موسكو ومن واشنطن»، وكانت له مواقفه الثابتة من قضايا الكون والإنسان تلك التي لا يدركها اليأس ولا تعرف المساومة.

# ماذا لو عاد ابن خلدون؟

كانت الاحتفالات (شبه السرية) التي أقامتها بعض المؤسسات العلمية العربية؛ تقديراً للعلامة والمفكر العربي الكبير عبدالرحمن بن خلدون، بمناسبة الذكرى المئوية السادسة لرحيله، لا تخلو - على رغم سريتها - من الأهمية. لا سيما وهي تأتي في زحام هائل من المنغصات والانكسارات العامة التي وصلت إلى العظم العربي. ومن النافل القول: إن ابن خلدون لم يكن في يوم من الأيام موضع تقدير العقلاء والمفكرين من أبناء أمته فحسب، وإنما كان ومايزال موضع تقدير عالمي وكانت «مقدمته» واحدة من البيانات التاريخية المؤسسة لمنهج عقلاني واقعي للتعامل الموضوعي مع الظواهر التاريخية والاجتماعية في حياة البشر، قديماً وحاضراً ومستقبلاً.

لا أريد في هذه الزاوية أن أشارك في المناسبة الخلدونية على أهميتها. ولا أرغب في العودة إلى استقراء فصول من المقدمة التي ماتزال قادرة على أن تمدنا بالكثير من الأفكار العلمية الموضوعية، والنظر من خلالها إلى أوضاعنا، لكنني أجدها مناسبة للتساؤل بشيء من الحيرة والاضطراب عما لو عاد ابن خلدون إلى زماننا، ورأى بثاقب نظره الأوضاع

المتردية عربياً وإسلامياً، ما الذي سيقوله أو يكتبه، وما نوع ردود أفعاله - نعرف جميعاً أن ظهوره في القرن الثامن الهجري، رافق آخر ضوء في نفق الخروج العربي من عصور الازدهار، وقد شهد بعينيه الاجتياح المغولي للعراق والشام، وسقوط بعض الثغور، وضعف الدولة العربية الإسلامية، وانطفاء حضارة أسهمت بدور لا ينكر في تقدم البشرية خطوات إلى الأمام.

كيف سينظر ابن خلدون - فيما لو عاد - إلى واقعنا، وما يعتريه من اختلال واعتلال، ومن لامبالاة منقطعة النظير يستوي في الرضوخ لها ريف الأمة وحضرها، قادتها وشعوبها. لا شك أن ابن خلدون لن يتردد، وهو المفكر العقلاني الموضوعي عن البكاء، وأنه لن يكتب حرفاً وإنما سوف يلطم على خده متحسراً على ضياع الأمة العربية والإسلامية في وقت أتاحت فيه العلوم والمعارف الحديثة فرص التطور لأصغر الشعوب وأقلها شأناً، وجعلتها تحتل مواقع عليا في الحياة لأن أبناءها استوعبوا شروط عصرهم ووعوا قوانينه، وأدركوا مصالح أمتهم وما تتطلبه من حضور إيجابي في العصر، ومشاركة فاعلة في تطوراته بعيداً عن الانكفاء أو الاكتفاء بالفرجة.

لن يتمكن ابن خلدون في حالة ذهوله من تشخيص واقع أمته التي تعيش أحداث العصر بكل منجزاته .. وما سوف يضاعف من ذهوله هذه الخلافات التي ما أنزل الله بها من سلطان، ولا هدف لها ولا غاية سوى العمل على تأخرهم وتحطيم شوكتهم، وإتاحة الفرصة لأعدائهم ليتمكنوا من التحكم بمقدراتهم السياسية والاقتصادية، ومن إقصائهم خارج مناطق التأثير؛ لكي تبدو أمتهم خاضعة مستسلمة لا وزن لها، ولا تستطيع أن تقدم أو تؤخر في شأنها الخاص فضلاً عن شؤون الآخرين، وهي حالة فاضحة من التردي غير المسبوق للأمم التي كانت عظيمة وتهاوت تحت أي عامل سياسي أو مادي أو جماعي.

ولعل أكثر ما سوف يصيب المفكر العظيم، لو أنه عاد إلى عصرنا، ما تتمتع به كل من الأمة العربية الإسلامية من إمكانات مادية وبشرية، ومن ثروات لا حصر لها، وطاقات يصعب التكهن بما تدخره من قوة وفاعلية، ومع ذلك فهي لاتنفك تعاني الضعف، وتناقص الأطراف، وتطاولاً واجتياحاً بقدر ما تعاني خور العزيمة وسقوط الهمة، وشعوراً حاداً وصاعقاً بالدونية الناتج عن التنافس الداخلي، وخوف الأخ من أخيه، والجار من جاره الآخر قبل خوفه من عدوه ومن

منافسه الأبعد. لقد راع ابن خلدون ما شهده في زمنه من انقسامات ومنازعات بين الحاكمين أدت إلى الوهن، وحرّضت الغزاة على احتلال أجزاء من أرض الدولة العربية والإسلامية، لكن ما يحدث الآن فوق كل احتمال!

إن لصعود الأمم كما لهبوطها قوانين شديدة الفاعلية والتأثير، وهي كالجاذبية الكونية يستحيل القفز عليها، وفي مقدمته الشهيرة تقدم ابن خلدون بوصف دقيق لتلك القوانين أو العوامل، وإذا كانت الأمة العربية قد وصلت من التخلف إلى الحد الأدنى؛ فإن قانون المعادلة يؤكد أهمية بدء الدورة الجديدة، فشعوب كثيرة عانت النكوص وما ترتب عليه من انكسارات، لكنها تمكنت من التعامل مع منجزات العصر الحديث، وأثبتت في وقت قصير حضورها الفاعل، وأضحت في طليعة الشعوب الجديدة السائرة في اتجاه التقدم.. فما الذي يمنع العرب من اكتشاف هذه المعادلة؟!

# نقولا زيادة المؤرخ والشاهد على العصر

المفكر والمؤرخ الكبير الدكتور نقولا زيادة واحد من الرجال الذين نتخيلهم بإكبار من خلال كتاباتهم ومواقفهم قبل أن نراهم، ونظل نتخيلهم حتى لو لم نتمكن من رؤيتهم. وكان- يرحمه الله - يتوق إلى زيارة اليمن أرض الأجداد، وإلى رؤية صنعاء التي كتب عنها في كتابه عن تاريخ المدن العربية، ومنيّت نفسي طويلاً بأن أراه يدب في شوارع هذه المدينة القديمة ويسترجع صورتها الخيالية في حضرة الواقع، لكن ظروفه الصحية لم تساعده على تحقيق الأمنيتين -أمنيته وأمنيتي- وظلت صورته مرسومة في الذاكرة كواحد من أهم الذين اشتغلوا بالتاريخ العربي، يقرؤون فيه وحدة الأمة لا تمزقها، ويرون من خلاله تماسك العرب لا تشرذمهم، كما فعل آخرون ممن لا يقرؤون حركة الزمن في تصاعدها المتسارع، وهم لذلك يبشرون بخروج العرب من التاريخ، لكن الأستاذ زيادة ظل يرى العرب داخل التاريخ الحديث، بل في الصميم منه، ولن تتمكن أية قوة من إخراجهم أو حتى إبعاد تأثيرهم في قلب هذا التاريخ.

ارتبط اسم الأستاذ نقولا زيادة في ذاكرتي - منذ ستينيات القرن الماضي- باسم أستاذ جليل آخر هو الدكتور قسطنطين

زريق، فقد كان الاثنان أكثر حضوراً في الوجدان العربي الشاب، وكان لهما دورهما ومشاركتهما الفاعلة في توصيف الهم العربي، ولم تمنعهما أكاديميتهما الراقية من أن يكون لهما دور في متابعة معارك الأمة وكفاحها، كل بأسلوبه ومنهجه. وإذا كان اليأس قد بلغ من الدكتور زريق مبلغه في أواخر أيامه، وبعد حرب الخليج الأولى بخاصة، فإن الدكتور زيادة ظل متشبثاً بتفاوله إلى آخر لحظة في حياته. ولعل تركيزه العميق في قراءة المحن التي مرت بشعوب العالم وانحدارها ثم صعودها، قد حماه من الوقوع في السوداوية، ومنعه من ممارسة جَلْد الذات، والوقوف الذاهل عند الانكسارات العابرة.

تميز نقولا زيادة المؤرخ عن بقية المؤرخين المعاصرين بأنه يجعلك تعيش التاريخ ولا تقرؤه فقط، فهو يحملك معه لتشاهد وتسمع وتقابل صانعي التاريخ، وتتعرف إلى الأرض التي دارت فيها الأحداث، وهو - دائماً - دليلك الذي لا يمل ولا يتعب ولا يعتريه السأم، يتحدث إليك عن الكليات، كما لا تفوته الجزئيات، ويرسم جغرافية المكان والزمان بدقة متناهية. وأحسبني على حق عندما أعطي أقصى درجات التقدير والإعجاب لكتابه الفريد «من تاريخ العرب» الذي

يطوف فيه بالقارئ العربي – مرافقاً وشارحاً – من الشام إلى الأندلس، إلى جزر البحر الأبيض المتوسط، ومن دمشق إلى بغداد ومنهما إلى القاهرة ثم إلى الجزيرة العربية. يتم ذلك التطواف عبر لغة عذبة سلسلة متينة، وفي تشويق روائي يأخذ بالألباب، ويبعث على الاستزادة، سيما حين يضعك في قلب هذا التاريخ ويجعلك تسمع وترى، وهو يحاور الرجال الذين صنعوا التاريخ، أو يحاور المؤرخين ومشاهير الرجال وهم يستضيفونه، أو أنه هو الذي يستضيفهم في زمنهم وفي ديارهم، ويبحث عنهم في الأماكن التي يرتادونها في المساجد أو المدارس أو المكتبات، ويبحث معهم أوضاع الأمة كما ينظرون إليها في التو واللحظة.

إنه جهد بديع ونموذج للكتابة التاريخية التي تُعلم وتُمتِع وتجعل التاريخ صديقاً لا عدواً، ورفيقاً لا غريباً، وتُحيله إلى رحلة يحلو معها الاستطراد والوقوف عند بعض الأسماء الأدبية، وبعض الأبيات من الشعر القديم المعبر عن موقف ما أو حكمة يستدعيها الموقف. وهو لأسباب لا تحتاج إلى مزيد من التفسير والشرح يجعلك تزور بعض الأماكن المهمة وتطيل الإقامة عندها، كما هو الحال في طوافك معه حول بحيرة طبرية، وحين يدعوك إلى أن تمخر مياه البحيرة في قارب

ينتقل بك من مكان إلى آخر، كما يدفعك برفق إلى أن ترى «جبل الشيخ» الملتحف بردائه الأبيض، ثم يتوقف بك الطواف ليقول لك إنه: «على مقربة من البحيرة، في وادي اليرموك، وضعت الأسس العربية لهذه البلاد لما انتصر ابن الجراح على جيوش هرقل وهزمها سنة ١٥ هجرية (٦٣٦ميلادية). وعند شعاب حطين إلى الغرب من البحيرة، لقي صلاح الدين جيوش الصليبيين وانتصر عليهم، وأثبت رسالة اليرموك في هذه البلاد. ونحن إذا توسعنا في المنطقة قليلاً، تذكرنا معركة «عين جالوت» التي ردت جموع المغول عن سورية في القرن الثالث عشر، نعم هذه النواحي الروحية والقوية تنعشها في نفوسنا بحيرة طبرية وما حولها».

ذلك هو نقولا زيادة الأستاذ والأكاديمي الذي أنجز مشروعه التاريخي على النحو الذي أراده وحلم به منذ وقت مبكر، وعلى النحو الذي أراده أبناء أمته الذين يعيشون على أرض واحدة ذات لغة واحدة، وثقافة واحدة، وتاريخ واحد مشترك.

# أصداء عن أحاديث مفكر عربي إلى الأجيال الطالعة

من المقولات التي أثبت واقع الحياة مصداقيتها عبر العصور، المقولة التي ترى أن الأبناء خلقوا لزمن غير زمن الآباء، وبمقتضى الدلالة العميقة لهذه المقولة، يتبين أن الاختلاف بين الأجيال المتعاقبة أمر ضروري يحقق مبدأ تنوع الحياة وتطورها، وما يرافق ذلك من التجدد والتغيير. لكن هذا الاختلاف الطبيعي والضروري بين الأجيال لا يستدعي القطيعة، ولا يقتضي أن يبدأ الأبناء رحلتهم إلى زمنهم الجديد من الصفر، إذ لا بد أن يفيدوا من تجارب من سبقهم، وأن يبدؤوا من حيث انتهى السابقون لا من حيث بدؤوا. وأهمية الاختلاف بين الأجيال تتجسد في الإضافة وليس في التنابذ والقطيعة في أن تكون لكل جيل بصمته المغايرة وصوته الخاص.

ومن حق الجيل القديم أن يقول شيئاً ما إلى أبنائه، ومن حق الجيل الجديد أن ينصت إلى آبائه، وأن يحدد موقفه حيال ما يجري، وأن يتعرف الجيلان إلى هموم كل منهما وإلى أزماتهما الراهنة، وإن بوجهات نظر مختلفة. وإذا لم يحدث ذلك، فإن نوعاً من القطيعة المدمرة سوف تحدث، ولن تكون

الخسارة على الجيل الجديد وحده، أو على جيل الآباء وحده، وإنما على الجيلين معاً. ومن هنا فإن عملية التواصل بينهما هي أقل ما تفترضه الحال، ولا سيما في هذه الظروف الصعبة التي لا يمكن التغاضي عنها أو الصمت حيالها، والتنبه إلى خطورتها وما سوف يترتب عليها من معضلات راهنة ومستقبلية.

وفي البدء، لا أخفي إعجابي بمفكر عربي لم يرغب أن يرحل عن عالم الناس قبل أن يتوجه بحديثه الدافئ الصادق المليء بالحكمة إلى الجيل الجديد من أبناء الأمة العربية، حيث يتقدم إليه بتجربته العريضة، ويطرح بين يديه خلاصة أفكاره في المفهوم العملي والبناء، وأعني به الأستاذ الدكتور قسطنطين زريق، هذا المفكر الذي استنزف كل مقدراته الفكرية في غربلة تاريخ الأمة العربية من ناحية، وفي قراءة همومها وأوجاعها الفكرية والسياسية والثقافية من ناحية ثانية، ثم في إلقاء الضوء على أثر الجبروت الاستعماري الذي استطاع بإمكاناته الواسعة أن ينحرف بمسار الأمة، وأن يجعلها حائرة بين تذكر الماضي وتخيل المستقبل، ودفع بها دفعاً إلى اتخاذ مواقف سلبية تضيف إلى ما كانت تشكو منه وتعانيه من انقسامات ثانوية، وانقسامات جديدة من المستوى الباهظ الثقيل.

وفي كتابه «ما العمل؟» الصادر عن (كتاب في جريدة) (نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٥م)، وعنوانه الإضافي «حديث إلى الأجيال الطالعة»، ما يغري بالقراءة وبالنظر الطويل في موضوعاته التي تركزت حول أهم القضايا التي عانتها وتعانيها أمة العرب، والتي تتطلب جهداً من كل الأجيال، ومن الأجيال الجديدة بوجه خاص. والكتاب «مهديّ إلى الأجيال الطالعة تقديراً لمسؤوليتها في صنع غدنا المرجو»، وفي هذا الإهداء كثير من الأمل المعقود على الأجيال الجديدة وما يمكن لها، إذا أحسنت اختيار الطريق، أن تقدمه ليس لوقف التدهور الراهن فحسب، وإنما لإيقاظ كوامن النهوض، وتجاوز المسافة الهائلة من الفوات الحضاري.

يبدأ المفكر الكبير قسطنطين زريق كتابه الموجه إلى الأجيال الطالعة بمقدمة يضع في مستهلها السؤال القصير الآتي: «ما العمل؟»، ثم تمضي الإجابة مؤكدة حقيقة أن هذا السؤال «يتردد على شفاه الكثيرين من أبناء البلاد العربية اليوم، بل يضطرب في نفوسهم وفي ذات وجودهم، ولا ينفكون يدورون به ويدور بهم في حلقات مفرغة ومتاهات مضيّعة لا حدود لها ولا نهاية، ولا تؤدي إلى ما يقنع العقل، ويبعث على رضى النفس»، ومن المقدمة نفسها ندرك أن الأستاذ زريق من

أنصار التساؤل القلق المقلق الذي يدفع الناس إلى تحسين الأوضاع التي يشكون منها، وإلى النهضة والإصلاح. وعلى العكس من تلك الأسئلة السلبية التي تضاعف من سوء الحال، ولا تصدر إلاَّ عن المجتمعات المتخلفة التي بلغ بها اليأس مرحلة لا ترى معها غدها أفضل من يومها.

وفي رحاب الأسئلة الإيجابية التي تنبثق من سؤال «ما العمل؟»، يأتي السؤال الأهم وهو: «هل ثمة من أمل؟»، وتكون الإجابة حاسمة وخلاصتها أننا «إذا فقدنا الأمل فقد فقدنا القدرة على العمل»، ومن هنا، فالأمل بوابة التغيير والمدخل الحقيقي إلى العمل الجاد بعيداً عن مناخات الشك والارتياب «فالحيرة والقنوط الآلي الساطي والنافي لأي أمل»، لا يكون إلاَّ مدعاة إلى حال من الشلل والضياع. وكأن الجيل الجديد من هذا المنطلق أحوج ما يكون إلى الأمل «وإلى اقتحام المسيرة مهما تصعب»، وهكذا يكون هذا المفكر العربي التسعيني (١٩٠٩-٢٠٠٠م)، قد نجح في أن يجسد واحدة من المبادرات الفريدة والاستثنائية في الحديث إلى الشباب وحثّهم على التصدي لعدوهم الأول: اليأس، وتحدي كل أسبابه المباشرة وغير المباشرة الداخلية والخارجية.

في الفصل الثاني، وهو من أهم فصول الكتاب - علماً أن

جميع الفصول غاية في الأهمية- يركز الكاتب على أبرز الفئات التي أسهمت في صنع التخلف العربي، وساعدت بمواقفها على انتصار المعوقات الخارجية والداخلية، وهذه الفئات من عناوينها فقط هي: المهزومون، والغائبون، والقدريون، والهاربون، والندابون، واللوامون، والمستهزئون، والمستغلون. وكلها فئات فاعلة في ميدان النكوص والإحباط والانجذاب نحو مدار التهويل من التباين التقني القائم بين العرب وغيرهم. وحديثه عن الندابين واللوامين والمستهزئين يستدعي وقفة مع الصنف الأخير كما ترسمهم كلماته: «ألسنا نراهم يرتادون المجالس، بل يتصدرونها، بوجوههم المنتفخة وبطونهم المكورة وأصواتهم المرتفعة، ينثرون عبارات النقد والانتقاص في جميع الجهات وعلى جميع الناس، مغذين بذلك شعور الفشل والإحباط».

تلك إشارة عابرة إلى بعض محتويات كتاب مفكر كبير رفض أن يرى شباب أمته يغرق في متاهات التغريب والتغييب، فسارع إلى أن يوقظه ويهدي إليه خبرته العميقة في إطار رؤية واقعية خالية من الافتعال ومن النصح المباشر، مؤكداً قدرته على الانتصار دون قيد أو شرط، إذا ما التزم الوطن كل الوطن بيتاً روحياً والعمل نهجاً موضوعياً. ومن

النافل القول إن الدكتور قسطنطين زريق قد نجح في كتابه «ما العمل؟» في تجاوز الأخطاء السائدة التي تجعل الأجيال السابقة تنظر إلى الأجيال اللاحقة بعين الاستصغار، وترى نفسها - أي الأجيال الأسبق - أكثر خبرة وأقل أخطاءً بحكم السن وحدها، لا بحكم المعرفة والمعايشة الطويلة للأحداث، وما اكتسبته بعض العقول من خبرات تؤهلها للنظر في مجمل أمور الحياة والحكم عليها منطقياً، وبعيداً عن البكائيات والهجائيات والبيانات الشخصية المعبرة عن براءة الذمة تجاه ما حدث ويحدث.

# غاندي رجل الحرية واللاّعنف

لعل الميزة الأكثر وضوحاً في اليوم العالمي الخاص باللاعنف (٢ أكتوبر/تشرين الأول)، أنه ارتبط بميلاد داعية المقاومة الوطنية السلمية، أو بالأصح اللاعنف «المهاتما غاندي» (١٨٦٩-١٩٤٨م)، زعيم تحرير الهند من احتلال الإمبراطورية البريطانية، وأحد الأسماء البارزة في العصر الحديث، بما يمثله هذا التزامن من تقدير واحتفاء بنضال الشعوب وقياداتها الوطنية المشهود لها بالصمود والإخلاص.

لم يعد في حياة نصير اللاعنف في المقاومة ما يحتاج إلى اكتشاف، هذا الرجل النحيف، وإضاءة حياته؛ رجل لا شيء في مظهره يدل على روحه المتمردة، رجل استطاع بمواقفه الفكرية والسياسية أن يهز المُسَلَّمات الجامدة، وأن يطرد كابوس الاحتلال عن شعبه، من خلال إيمانه الراسخ بمبدأ يتناسب مع واقع ذلك الشعب وإمكاناته، وبما يحمله هذا المبدأ من أصالة وحسّ إنساني رفيع، لم يلبث أن اكتسب تأييداً شعبياً عميقاً وكاسحاً، وهو مبدأ اللاعنف في المقاومة.

إن مقاومة الغزاة من سنن الحياة، لكن المقاومة تختلف من مكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى. وقد اختار غاندي شكلاً إنسانياً حضارياً من أشكال المقاومة، يعكس روح شعبه

المسالم المتمسك بحريته وبإنسانيته معاً . لقد جاء المحتلون من أقصى الشمال ليمزقوا النظام والسكينة في الهند، وليسرقوا خيرات هذا البلد، ويحولوه إلى سوق لمنتجاتهم، وليزرعوا الشك في قدرة الهند على التطور والنمو، وبدعوته المسالِمة المقاومة التي تبدو كذلك، استطاع غاندي أن ينتصر للهند وللشعوب وللإنسانية ولحقوق الإنسان. وبمرور الزمن اكتسب مبدأ اللاعنف معناه الإيجابي. فقد نجحت المقاومة دون أن تسيل قطرة دم، ورحل الاحتلال بعد أن وجد أن بقاءه مستحيل، وأن الشعب كله من خلال المقاومة غير المسلحة يرفض وجوده، ويدافع بإصرار عن الحرية والاستقلال.

إن المدنية العنيفة التي يتباهى بها الغرب أعجز من أن تقاوم بعنف مماثل لما تخلّفه من ضحايا بلا حدود، وكل شعب قادر على النضال، وتاريخ الشعوب زاخر بالبطولات، وللنضال كما للبطولات صور وأشكال، وقد نجح غاندي بكلماته المهذبة وروحه الحميمة، أن يقترح الصيغة المناسبة للمقاومة، وأن يوحد أبناء شعبه في مقاومة الاحتلال البريطاني رافعاً شعار اللاعنف، وما يرتبط بالمقاومة السلبية من تدابير معنوية كفيلة بمقاطعة الاحتلال ومنتجاته. وما أحوج شعوب العالم الثالث اليوم- بما تعانيه من مشكلات

# مدار الرواية

## الرواية فن عربي أصيل

قرأت منذ أيام في مطبوعة عربية رائجة، حديثاً لشاعرة عربية فاضلة تقول فيه، إن «الرواية فن غربي، وهي ديوان شعوب أخرى سبقتنا إلى هذا الفن»؛ وأحسست تجاه هذا القول المطلق على عواهنه، أن الجهد النقدي الذي مضى عليه أكثر من نصف قرن، والذي يؤكد به أصحابه - وهم من ذوي الخبرة بالأدب والاطلاع الحسن على التراث - أن الرواية فن عربي أصيل لا دخيل. أقول لقد بدا لي ذلك الجهد النقدي العظيم وكأنه قد ذهب سدى، وأن جامعاتنا العربية - وما أكثرها الآن - لم تستطع أن تصل بالمعلومات التاريخية الصحيحة إلى طلابها وطالباتها الذين أصبح منهم شعراء

كبار وروائيون كبار. لذلك وجدتني في حالة تحفز للرد على ما ذهبت إليه تلك الشاعرة من قول يخلو كلية من الصحة؛ إذ تكذبه الشواهد الدامغة من الأدب العربي القديم والحديث، وحتى لا نقع في المحذور المعاكس لما وقعت فيه الشاعرة الفاضلة، تعالوا نستقرئ التاريخ بموضوعية بعيداً عن التشنج والانفعال.

ومن حسن الحظ أن العلاقة مع الغرب - ثقافياً - لم تكن غامضة ولا مجهولة، وأخطرها تلك الفترة الممتدة من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، والمصحوبة بالخوف من الغرب، والدهشة من تقنياته المادية والمعنوية، وفي هذه الفترة، نسي العرب أنفسهم أو كادوا، فعدّوا هذا الغرب مصدراً لكل أشكال الإبداع بما في ذلك الرواية، هذا الفن الأصيل الذي اعترف الأوروبيون المنصفون أنفسهم بأنه فن عربي لعبت فيه «الليالي» دوراً بالغاً ومهمّاً في نشوء البدايات الروائية في تلك الأصقاع سرداً ومعماراً. و«الليالي العربية» هي التسمية السائدة في الغرب لكتاب (ألف ليلة وليلة) الذي حرص المبدعون الأوروبيون - ابتداء من إسبانيا - على محاكاته ونسج حكاياتهم على منواله، إلى أن صارت أعمالاً روائية ذات تقنية متقدمة.

وتأكيداً للموضوعية، نرى القول بأن الرواية الفنية المعاصرة جاءت من هناك، أي من الغرب، قول صحيح، وذلك بعد أن أخذت الأبعاد التجديدية والمعاصرة تلك الأبعاد التي أصبحت سمة من سمات الفنون والآداب، ولم تقف بوجه التجديد والمعاصرة عند الرواية وحسب، وإنما تجلّت كذلك في الكتابة النثرية بعامة، وتركت بصماتها على الشعر ومذاهبه وعلى الجديد والأجد منه بخاصة. لكن هذا لا يعني أن فن الرواية مستورد في الأساس، وأن التجديد في الشعر وأساليبه لم يكن قد بدأ مبكراً في العواصم العربية في أثناء ازدهارها حضارياً وثقافياً، وأن الشعر لم يشهد أشكالاً مستحدثة ونافرة من نظام القصيدة الكلاسيكية. يضاف إلى ذلك أن الغرب الذي يقف الآن موقف المعلم كان في وقت من الأوقات يقف من الحضارة العربية والإبداع العربي موقف التلميذ. ولا مناص من الاعتراف له – أي الغرب – أنه نجح في استيعاب التجربة، وعمل على تحديث الأساليب والارتقاء بمستوى التقنية ليس في الصناعات وحدها، وإنما في الفنون والآداب أيضاً. وهذا أمر لا يختلف عليه اثنان، وإنكاره ضرب من التعصب الممقوت، لكن هذا لا يلغي الاعتراف المقابل بأن أسس الإبداع، والإبداع الروائي بخاصة محفوظ لأصحابه، أي للعرب على

وجه التحديد.

ولعل أول باحث عربي شغلته هذه القضية، قضية كون الرواية فناً عربياً، ثم استمر في الدفاع عنها هو الأستاذ فاروق خورشيد وكتابه المهم «الرواية العربية» شاهد على ذلك الاهتمام؛ حيث ضمّنه عشرات الأدلة المؤكدة – وبتعبير واضح– أسبقية العرب إلى وضع الأسس الفنية للإبداع الروائي والقصصي. وقد جاء كتابه المشار إليه رداً على السؤال الآتي : «أليست هناك جذور أعمق للرواية العربية من النقل والترجمة؟»، وكان لا بد أن يمهد للإجابة عنه بملاحظات سديدة منها: «أن الدارسين المحدثين لفن الرواية والقصة العربية، قد استراحوا إلى الافتراض الذي يقول إن هذا الفن مستحدث في أدبنا، نقلناه نقلاً عن الآداب الغربية ضمن ما نقلناه من صور الحضارة والفن في مطلع حركتها الفكرية عن طريق الترجمة حيناً، وعن طريق المحاكاة والتقليد بعد ذلك... وقد أكد هذا الافتراض في أذهانهم أن دارسي أدبنا العربي القديم ألقوا الضوء كله على تراثنا الشعري، واعتبروه الفن القولي الأول عند العرب، وشغلوا الأذهان بما أخذوا أنفسهم به من منهج يقوم على الشك والإنكار الجازم الذي ينتهي بهم إلى إثبات ما نقلته كتب البلاغة والنقد العربي في

أمر الشعر... وكأنهم ما أرادوا بهذا المنهج الذي أخذوا أنفسهم وأخذوا الناس به، إلاَّ إثارة الانتباه إلى أهمية التعرف على هذا اللون من التراث والعناية به... وسار التابعون على سنة من سبقوهم في الطريق، فركزوا دراساتهم كلها على الشعر في عصوره، والشعر في بنيانه، والشعر في أغراضه، والشعر في مقاييسه، والشعر في تطوره».

على هذا النحو يمهد الأستاذ خورشيد لإجابته عن السؤال السابق، وهي إجابة استغرقت الكتاب كله بفصوله السبعة عشر، وكان موقفه منذ البداية من الصعوبة بمكان، لا سيما تجاه النقاد الأكاديميين الذين كانوا قد استراحوا إلى الافتراض الشائع، وبدؤوا يدرسون لطلاب الجامعات المعلومات الدقيقة عن الشعر، والمغلوطة عن النثر الإبداعي والرواية على وجه الخصوص، وهو ما سوف يتجلى أكثر في الجزء الثاني من هذه الهوامش.

هناك سؤال تحيرني الإجابة عنه كما تحير آخرين من الباحثين الذين يرون بموضوعية، أن في تراثنا الأدبي نماذج رائعة للقص والسرد الفني، والسؤال المحير هو: لماذا يقف بعض الدارسين والنقاد العرب موقفاً غريباً يدعو إلى غمط الأدب العربي حقه، وإنكار أن يكون في تاريخه نماذج للرواية

العربية أو على الأقل أصول أولية لهذا الفن؟

ولا يكفي – من وجهة نظري – أن نقول: إن هذا الموقف ثمرة انقطاع التواصل بين هؤلاء النقاد والموروث الأدبي العربي، وإن تواصلهم بالآداب الأجنبية قد منعهم من النظر في هذا الموروث وتقديره حق قدره، أقول إنه لا يكفي هذا القول؛ لأن عدداً آخر من الدارسين الجدد ذوي الصلات الوثيقة بالآداب الأجنبية يرفضون هذا الموقف الغريب ويقاومونه، وهم يرون في التراث السردي العربي وفيما هو مهمّش ومغيّب منه، نماذج روائية لم تدخل دائرة الاهتمام، وهذا المغيّب والمهمّش يضاهي في بنياته الفنية والفكرية أهم الأعمال العالمية. ويظل السؤال المحير مطروحاً يبحث عن إجابة تفسر هذا الموقف غير الموضوعي وغير العلمي من التراث العربي، ومن النصوص الإبداعية والفنية التي يكتنز بها سواء أكانت مكتوبة بالفصحى العالية أم بالفصحى العامية.

ويبدو أنه مهما كان من ضيقنا، بل من رفضنا لبعض تطبيقات مناهج النقد الأدبي الحديث، فإن هذه المناهج قد أعطت للأجيال الجديدة من النقاد العرب، مفاتيح علمية وأدبية يستطيعون بها قراءة الموروث الأدبي العربي – والسردي منه على وجه الخصوص– قراءة جديدة تقتضي

إعادة النظر في هذا الموروث، من منطلق مختلف وبرؤية تكشف أهمية هذا الموروث واكتنازه بنماذج غير محدودة، مما يمكن تنسيبه إلى الفن الروائي بعد أن عملت المناهج النقدية التقليدية على تجاهله واستبعاده. وربما أتاح هذا التغير في أسلوب التناول فرصة لأولئك الباحثين الذين كانوا يتحدثون بيقين عن وجود أساس للرواية العربية في هذا الموروث، وبخاصة أولئك الذين كانوا – ومايزالون – يرون أن أسلوب السرد الروائي وطريقة الحكي في الأعمال الإبداعية، يختلف من لغة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر، شأن الشعر تماماً، حيث يتفق الجميع على جوهره ويختلفون في أساليب كتابته وفي نسبة الإيقاع التي تكون فيه.

وتجدر الإشارة إلى أن أنصار المناهج الأدبية الحديثة، يرون أننا حتى الآن لم نحسن التعامل مع الموروث الأدبي العربي بمختلف تجلياته ومستوياته، لذلك فقد وجدنا أنفسنا وكأننا عاطلون من كل شيء، وأن علينا أن نتتلمذ على الغرب إلى ما لا نهاية، وأن نبدأ معه من منطقة الصفر، وهذا الموقف، كما يقول عنه الأستاذ سعيد يقطين، في كتابه «الكلام والخبر»: «يشي بغياب الهاجس العلمي في الدراسة، وبغياب تصور محدد للأجناس الأدبية، وإذا ما لامسنا تصوراً من هذا

القبيل، فهو لا يخرج عن استنساخ الآراء الموجودة سلفاً في الأدبيات الغربية من دون تأمل أو إعمال للنظر. إن السجال مع الاستشراق ومع الآراء التي بدأت تلوح في الساحة العربية بشأن القصة والرواية والمسرحية (باعتبارها جديدة)، كان وراء هذا الوضع الذي لم يؤد إلاَّ إلى المزيد من الالتباس والغموض».

إن السير الشعبية نصوص روائية متعددة الملامح والرؤى، وهي ذخيرة واسعة وغنية بالقصص والأساطير والخرافات، وإهمال المبدعين العرب لها قديماً هو السبب الكامن وراء بعدهم عن مصادر هائلة الثراء بالفرادة والإبداع. وربما جنت على بعض النقاد القدامى عقلانيتهم المفرطة ومفهومهم المتعالي لبعض الفنون الإبداعية، وهو ما دفع المبدعين العرب إلى النفور من هذه الأعمال الشعبية، وعدم التفاعل معها، أو كتابة نماذج موازية لها بالفصحى، فكانت الهوة وكانت الخسارة، إلى أن بدأ جيل جديد من المبدعين في الاقتراب منها واستيحائها في كتابة أعمال إبداعية متميزة، كما هي الحال مع الروائي الكبير جمال الغيطاني الذي برع في هذا الاستيحاء، وأثبت بأعماله الإبداعية من جهة وبكتاباته النقدية من جهة ثانية، أن الإبداع الجديد لا يتأسس إلاَّ على

قاعدة من الإبداع القديم، وإلاَّ ظلت محاولاتنا محاكاة ناقصة وغير قادرة على أن تأخذ مكانها في وجدان الإنسان العربي المشدود إلى جذوره الروحية والإبداعية.

# أحمد أبودهمان
# وتقنية السرد الحكائي في رواية الحزام

في أواخر الصيف الماضي أهدتني الكاتبة الكبيرة ليلى العثمان، نسخة من رواية «الحزام» للصديق أحمد أبودهمان، وكتبت على الورقة الأولى الكلمات الآتية: «أهديها لك نيابة عن كاتبها؛ ففيها شيء يشبه حبك لقريتك، كما تجلى في «كتاب القرية»»، مع وعد بأن تلتقي بصاحبها شخصياً بعد أيام خلال زيارة قصيرة له إلى عدن وصنعاء». والحق، أنني كنت أبحث عن هذا العمل الروائي البديع منذ علمت بصدوره، وكنت طلبت إلى صديق لي في باريس أن يبعث بنسخة من «الحزام»، ولم يتأخر، لكنه أخطأ الهدف فبعث لي بنسخة بالفرنسية التي لم أعد أتذكر منها سوى كلمات معدودات.

ومن هنا فقد كانت سعادتي بالغة بالهدية، وكنت أكثر سعادة بأني سألتقي الصديق أبودهمان الذي أشعر بأنني أعرفه من قبل أن نلتقي، سيما بعد قراءة روايته ووجود هذا القاسم المشترك بيننا، والمتمثل في العودة إلى زمن القرية واستحضار ذكرياتها إبداعياً بعد فترة من النزوح الجسدي عنها. ومن سوء حظي أن اللقاء بالروائي أحمد أبودهمان لم يتم؛ فقد مر بعدن ثم صنعاء مرور الكرام، وترك لي مقالاً بخط

يده الجميل كتبه تحت عنوان «كلام الليل»، وهو عن «باب اليمن»، بدأه بطريقته السردية على النحو الآتي: «قبل شهرين كنت في نجران وقال لي مرافقي هذه حدود اليمن، كدت أبكي، مع أنني أعلم أن للأنظمة السياسية أحكامها، ولكن لليمن أحكامه بالنسبة إلي، فمنذ طفولتي واليمن يحتل حيزاً كبيراً في مخيلة أهل البيت عموماً، وأبي خصوصاً الذي كان يسافر إلى صعدة باستمرار، ويعرف أهلها وكبارها كما يعرف قريته وقبيلته».

تلك مقدمة تبدو لي ضرورية قبل البدء بالحديث عن رواية «الحزام»، وقبل الإشارة أيضاً إلى ظلم الجغرافيا وما ينال المناطق المنسية في الأقطار العربية من إهمال، أو بالأصح، ما ينال مبدعيها من تجاهل سببه هذه الجغرافيا الظالمة التي صنعت في مجال الإبداع الفكري والأدبي، مركزاً تتجمع عنده الأضواء، وبالمقابل صنعت أطرافاً وهوامش لا تمر بها الأضواء إلاَّ مصادفة، أو عن طريق الحظ السعيد. وما من شك في أن أحمد أبودهمان قد أدركه الحظ مرتين: الأولى عندما خرج من دائرة الجغرافيا الظالمة، والأخرى عندما كتب روايته باللغة الفرنسية، فقد وجدت القابلة التي استولدتها ثم رعتها وقدمتها إلى القارئ الآخر، لتلقى استجابة تليق بها قبل أن

تصل إلى القارئ العربي الذي سيجد فيها شيئاً أو أشياء من نفسه ومن ظروف نشأته. وأعترف أنني وجدت فيها نفسي وفصولاً من معاناة القرية التي نشأت فيها، وتقاليدها ومناسباتها السعيدة والحزينة، وكيف تستقبل المواليد وتودع الموتى، ثم كيف تستقبل المسافرين وتودعهم، وما يدور بين العائلات من علاقات وثيقة وخصومات هامشية، ثم ما يتميز به بعض أبنائها وبناتها من وقار وحكمة واستيعاب عميق لدروس الحياة، على رغم قسوة الحرمان من دروس المعاهد والجامعات.

«الحزام» بدايةً، كتابة تنحدر من الروح، من زمن الطفولة، ذلك الزمن الذي يصعب مسخ ذاكرته أو محوها. ثمة مراحل تالية لزمن الطفولة يمكن تغييرها أو نسيان تفاصيلها على الأقل، في حين أن زمن الطفولة يظل ماثلاً في وعينا وكأنه اليوم، ذلك ما أحسست به وأنا أقرأ «الحزام»، هذه الرواية التي لا تطلق العنان لحمَّى التخييل بقدر ما تطلقه لاستحضار الغياب، والتأمل العميق في ذلك المغمور والمطمور في الوجدان والسنوات، بتفاصيله الصغيرة، بخيره وشره، بأحلامه وكوابيسه. زمن الحب الحقيقي بسذاجته وبراءته وعفويته، زمن الإصغاء لصوت الذات قبل أن تنشرخ وتختلط

بأصوات الآخرين وتمتزج لغتها بلغتهم، وقبل أن يسرق الزمن الآخر بقسوته صور الملائكة الذين كانوا آباء وأمهات وزملاء وزميلات، وصور البيوت والأشجار في نضارتها الأولى، صور العشق الطازج الذي يشبه خبز الأمهات في استدارته وحرارته ومذاقه اللذيذ.

من جنوب الشمال، ومن شمال الجنوب، خرج هذا الروائي المبدع بـ «الحزام»، لتكون إضافة فنية معزولة عن سياقها من المنتج الأدبي الوطني، وما أفاضته المواهب الروائية على شبه الجزيرة العربية في العقود الأخيرة، من نماذج سردية تتراوح بين عالية المستوى ومتوسطه.

تبتدي رواية «الحزام» بالتعريف بنسب الراوي الذي هو في الوقت نفسه الشخصية الأولى والأهم في أحداث الرواية، ونعرف أن نسبه ينتهي عند قحطان بن عامر، وهو هنا لا يتباهى بانتمائه إلى هذه القبيلة التي يقول: «إنها أنبل القبائل في شبه الجزيرة العربية وإن القحطانيين أصل كل ما هو عربي»، وإنما ليمهد بذلك لحديث الختان الذي سيكون واحدة من أغرب الحالات أو العادات التي سيقف عندها السارد والقارئ معاً في حالة ذهول درامي؛ فلم تكن مجرد عادة شكلية يمارسها الناس جميعاً، وإنما هي عملية سلخ أو ذبح

في منطقة حساسة من الجسد، وهي في الوقت ذاته جزء من تربية الفتيان على الصبر والشجاعة ومواجهة الجمهور. وليس غريباً أن تختار القرية يوم العيد ليكون يوم ختان أبنائها، لما تحمله المناسبة من إيحاء بالفرحة. وكأنما ختان الأبناء استكمال لأفراح العيد ومسراته. ولنقرأ هذا المقتطف الذي يرصد فيه الكاتب مفردات تمنحه إياها الذاكرة عن طقوس هذا التقليد:

«في يوم العيد، احتفلت القرية بختان أبنائها، إخواننا الذين سبقونا في الولادة. جاء كل منهم يحمل «قافاً» في مديح أهله وأخواله، والقاف قصيدة طويلة، يرددها الختين فتنسيه جراحه.. وقفوا كالرماح، كل منهم يرفع يديه عالياً، عارياً إلاَّ من خنجرين يلمعان بين قبضتيه تحت أشعة الشمس، يضرب أحدهما بالآخر طوال الحفل أمام أهله وأخواله.. يتقدم الفتى الأول بشعر مدهون بالسمن، ورأس معصوب بالورد والرياحين وأزهار الجبال. يأخذ في إنشاد قصيدته بصوت يسمعه من لا يسمع. وفي يديه العاليتين خنجران يعانقان وهج الشمس التي تتقاطع أشعتها مع نظراته ومفردات قصيدته.. كان لدينا في القرية واحد من أشهر الختانين في المنطقة، انسل من بين الصفوف كأنه الريح

«تحمله ويحملها» والفتى يلقي قصيدته وعيناه على خنجره وعلى عين الشمس؛ إذ لم يكن مباحاً له أن ينظر إلى أحد، أو أن يأبه بالقادم الذي يخترق الصفوف حتى لو كان ينوي قتله، تنطلق لحظتها زغاريد النساء من كل مكان، تتوحد هذه الزغاريد بقصيدة الفتى ونسبه وأشعة الشمس.. يبدأ الخاتن بإزالة الجلد المحيط بالذكر، بسكين لا تلتصق بها قطرة دم، وكأنها صنعت من ضوء، وإمعاناً في الاختبار والنظافة معاً، فإن العملية تطال ما حول الذكر من الفخذين وأسفل البطن، وكأن لا أحد يرى الدم الذي يغطي الجسد والأرض، والفتى كالرمح سادراً قي قصيدته وخنجريه وزغاريد النساء، وهو أول من يعرف أي اهتزاز أو ارتباك في كلمة واحدة، أو نظرة واحدة، يعني موته الاجتماعي، وأن أي بنت أصيلة لن تقبله عشيقاً أو زوجاً أبداً».

من الصعب اختزال المشهد أو اجتزاء بعض فقراته؛ لذلك فقد حرصت على إيراده كاملاً ليتمكن القارئ من إعادة تخليقه من جديد في ذاكرته. أما بالنسبة إلي فقد عاصرت الأيام الأخيرة لهذه العادة ورأيت هذا المشهد رأي العين، فحفرت تفاصيله في ذاكرتي.

كل عمل روائي متميز لا بد أن يحمل شيئاً من ملامح

السيرة الذاتية لصاحبه، يتسع ذلك الشيء أو يضيق، لكن هذا العمل الروائي يكاد يكون سيرة ذاتية خالصة، ومع ذلك فقد نجح صاحبه في أن يربط بين سيرته الذاتية وسيرة قريته وسيرة أبناء هذه القرية أيضاً؛ فقد تداخلت الملامح والأصوات والصور إلى درجة يصعب عزل هذه السيرة عن تلك، وإذا كان الكاتب أو الراوي أو صاحب السيرة قد حاول أن يجعل من «حزام» - الذي أعطاه عنوان روايته - محور هذا العمل الفني ومرجعيته، فإن شخصيته هو ظلت المحور الأساس، حيث أمسك بزمام السرد مستعيناً بكل ما حفظه أو سمعه أو قرأه أو شاهده، تساعده على ذلك ذاكرة فريدة في قوتها وحيويتها.

الكتابة الإبداعية - مهما أوغلت في التخييل- لا تأتي من العدم، وإنما تتخلق من الواقع وعبر شخصياته وأماكنه وأحداثه. والمثير للإعجاب حين تتمكن الأعمال الروائية العظيمة من إيجاد حالة من التعاضد والتآلف بين المتخيل والواقع تصل الحال معها إلى درجة تجعل القارئ لا يفرق بين الواقع والمتخيل، ولكن الارتقاء إلى هذه الحالة، يعتمد على موهبة الكاتب، وعلى اتساع مساحة ثقافته واستفادته من كل المكونات التي تستحضرها ذاكرته عن الماضي والحاضر، عن الجديد والقديم، عن المكان وساكن المكان. ومن هنا فقد أفاد

أبودهمان في «الحزام» من كل ما اختزنته ذاكرته عن القرية وأهلها وتاريخها وثقافتها، حيث اتكأ عمله الإبداعي هذا على أساطير المنطقة ومعتقداتها وحكاياتها، مستفيداً إلى أبعد مدى مما كان يسمعه في طفولته أو يعرض له شخصياً:

«وجدتني أمشي على حافة البئر التي يسبح فيها أولاد القرية، كنت أشاهدهم، بعضهم يذهب إلى الأعماق - حيث تتراءى له المخلوقات المرعبة- ويعود سالماً بحجر أو دليل من القاع. أمرتني أمي أن أتعلم السباحة، رفضت، فطلبت مني العودة مباشرة إلى البيت ومشاركة أختي في الأعمال المنزلية التي لا تليق بالرجال. تعلمت السباحة لكي أظل ولداً لا أعرف الخوف ولا الهزيمة. في قرية كانت تعتبر الدوار الذي يصيب بعض الناس في الأماكن الشاهقة نقصاً في الشجاعة والذكورة وأحياناً في العقل». (ص٤٠).

كل شيء في القرى مرتبط بالرجولة، الشجاعة رأسمال القروي إذا افتقدها خرج من قائمة الأحياء. الفقر من المال في القرية ليس عيباً وإنما العيب أن تكون فقيراً من الشجاعة، أن لا تمتلك حس التمرد والاستعداد للمواجهة. يتم ذلك بحساب ودون مغالاة أو لا معقولية. يعرف القروي بذكاء فطري موروث متى يستخدم رصيده من الشجاعة حتى لو كان طفلاً

أو صبياً، كما فعل الراوي وزملاؤه عندما انتقلوا من قريتهم إلى المدينة للدراسة؛ فقد واجهوا مشكلاتهم كما واجهوا خصومهم وظروفهم القاسية بجراءة يحسدهم عليها الكبار. لقد علمتهم القرية منذ طفولتهم الباكرة أن يكونوا أحراراً وأن يرفضوا القبول بالهزيمة، أو بعبارة أدق علمتهم ألاَّ يكونوا مهزومين، وأن الحياة لا يمكن لها أن تستمر إذا لم يكن الإنسان شجاعاً بالقدر الذي يجعله يدافع عن نفسه ويصون كرامته.

لم يكن الكاتب وهو يعد روايته ينظر خارج القرية، أو يبحث عن العالمية بالحديث عن أبطال «السوبرمان»، مثلما يفعل عدد من الكتاب المخدوعين بالحديث عن إشكاليات العالم وآخر صرعاته الفنية. كانت القرية عالمه الكبير الذي يتحرك في حدوده، وإذا تخطاه فإلى القرى المجاورة، أو إلى المدينة القريبة منها تلك التي شكلت متغيراتها الصدمة الأولى بالنسبة إليه وإلى زملاء دراسته: «في البداية عندما وصلت لأول مرة إلى المستشفى رأينا - كما أخبرت زملائي- نساء ببنطلونات، وطبيباً يتكلم العربية بصعوبة. وبدأ حزام كما لو كان يرى مخلوقات من خارج الأرض، ولذا ذهب يصلي لوحده في غير وقت الصلاة، ثم أعقبها بحديث عن نهاية العالم والحكومة، وكلما مرت من جانبه ممرضة بصق على أرض

المستشفى. إحداهن لم تحتمل هذا السلوك فأخذته من ذراعه وأخرجته من المستشفى، وانقاد لها كما لو كان طفلاً، هو الذي لم تقترب منه امرأه أبداً في القرية». (ص٦٦).

لم يكن أحمد أبودهمان في «الحزام» مؤرخاً ولا كاتب سيرة ذاتية، وإن جاءت كذلك في صياغتها، وإنما كان فناناً يعرف كيف يستثمر ما اختزنته ذاكرته من حياة القرية وناسها، ومن هموم طفولته القاسية بما حفلت به من قلق وخوف من المجهول؛ ليصنع منها عملاً إبداعياً مشبعاً بالجرأة والصدق الفني. وإذا كنت أنا قد وجدت في قريته قريتي، وفي طفولته طفولتي، فإن ذلك دليل آخر على نجاحه في اقتناص المعادلة الشائكة بين ما هو واقعي وما هو متخيل، وكيفية التعبير عنهما داخل العمل الروائي بتقنية سردية عالية، وبلغة شعرية عذبة تشي بأطياف رومانسية شفيفة، وبأخرى تمتُّ بطرف وثيق إلى ما يسمى بالواقعية السحرية.

لا تكون الرواية من دون حكاية، أو مجموعة من الحكايات تمسك بعضها برقاب بعض، يستوي في ذلك الرواية التقليدية أو الحديثة، حيث لا يمكن الاستغناء عن الحكي المسرود بوصفه جوهر كل عمل روائي مكتمل البناء. والحكاية في رواية «الحزام» تقوم على مجموعة من الحكايات سردتها

الرواية بإحكام، وتوسلت إلى ذلك بلغة شعرية ساعدت على حيوية الخطاب السردي، وعلى تكوين المناطق الساخنة في صميم كل حكاية. والروائيون الكبار الذين تركوا بصماتهم في مجال هذا الفن، هم أولئك الذين أجادوا تقنية السرد الحكائي وفقاً لمتطلبات فنية، وبإرادة واعية في سرد الحكاية وربطها بأخرى في بنية لا تنفصل ولا تشوه النسق الروائي.

ورواية «الحزام» مناخ هائل من الحكايات المثيرة والمدهشة التي تتداخل وتتماهى في بعضها، كما تتداخل السطور والفقرات في تقنية سردية وثيقة الصلة بمجمل العمل الروائي الذي يتحدث عن القرية، ذلك التجمع الإنساني الصغير المكوّن من مجموعة من الأحياء الذين يجمعهم الخوف من الطارئ والمجهول، وتفرقهم الأهواء والمنازع المختلفة. إن الشيء المشترك الذي يجمع بين هذه المسرودات المختلفة التي شكلت البناء العضوي للرواية تشبه ذلك الشيء المشترك الذي يجمع بين أبناء القرية الواحدة، هؤلاء الذين لا تخلو حياتهم من تناقضات فردية تتجلى في الاغتياب وسوء الظن الذي يصل أحياناً إلى اتهام البريئات في شرفهن، كما حدث لتلك المطلقة التي اضطرت إلى أن تقتحم مجتمع الرجال لتعرض عليهم دم أحشائها (الدورة الشهرية)؛ لتثبت لهم أنها شريفة

وليست حاملاً (ص٢٢). ذلك هو الوجه الآخر للقرية كالوجه الآخر للحكاية التي تتوالد عنها حكايات أثبت الكاتب قدرة فنية عالية في التعامل معها، ووضعها في سياقها الصحيح.

ولعل أقرب الحكايات إلى نفسي هي تلك التي تبدأ بالحديث عن الماء، وعن أصل القرية، وعن الشعر، والتي تنزلق إلى الملائكة والثعابين والجن حيث تختلط الأسطورة بالخرافة والتاريخ: «روت لي أمي يوماً أن قريتنا كانت في البدء أغنية فريدة تماماً كالشمس والقمر، وأن الكلمات التي يمنحها الناس طاقة شعرية، تطير كالفراشات، بعضها، الأكثر غنى لدينا والأكثر جمالاً، تطير بخفة لا مثيل لها.. ولأن قريتنا هي بالتأكيد، الأقرب إلى السماء، فإن هذه الكلمات الشعرية تجد أفضل مكان للتباهي بمكنوناتها، ولكي تضيء العالم.. كلنا شعراء كانت تقولها أمي دائماً : الأشجار، النبات، الزهور، الصخور، الماء... إذ يكفي أن تصغي للأشياء لكي تسمعها تغني. هكذا قامت الحياة هنا، منذ استنبت أجدادنا أول الحقول». (ص٥١).

لم تكن تلك هي الحكاية الوحيدة عن أصل وجود القرية، فقد تعددت الحكايات بمستويات تخييلية مختلفة وتقنية فائقة الجمال. وإذا كانت تلك هي حكاية الأم؛ فإن للأب في

هذا المناخ الأسطوري حكايته أيضاً: «وقد روى لي أبي أسطورة أخرى وهو على قناعة تامة بصحتها يقول : إن القرية كانت غنية بالثعابين من كل نوع. منها «الملائكة» كما يسمونها، والمتصيد والأسود وغيرها. أما الملائكة فهي التي ترفع رأسها عالياً عن الأرض عندما تلتقي بإنسان. وقد اعتاد الناس احترامها وتلافي إيذائها أو قتلها، لأنها عندما ترتفع فإنها تطلب السلام وتشيعه، في حين أن الأسود إما أن يَقتُل أو ينتحر». (ص ٥٤).

الأساطير وحدها هي التي تؤنسن الأشياء وتلغي الفوارق بينها وبين الإنسان، وكثيرة هي الحكايات من هذا النوع التي تتوزع بهذه الكيفية المدهشة من فصل إلى آخر من فصول الرواية الأربعة عشر، وتستقي مرجعيتها من الأم أو الأب أو من «حزام» تلك الشخصية الحاسمة المبهرة، والتي تمتلك رؤية قروية مكتملة: «دعاني حزام لمشاهدة وثائق القرية، سَرَّ إليّ بكل ما يعرف، أملاً في أن أصبح حقل ذاكرته وذاكرة القرية. وضعني أمام الثقبين الخاصين بحركة الشمس، وهما ثقبان لا تصلهما الشمس إلاَّ مرتين في السنة، مرة عندما يمكن زراعة القمح والشعير، والأخرى حين زراعة الذرة، والمحاصيل الأخرى. كان حزام يعرف كل النجوم وكأنه يتفحصها بيديه

حين يحدثني عنها. يقول إنها تتزاوج في ما بينها وتتناسل تماماً كالبشر، وثمة حكيم آخر من القرية يقولها صريحة، بأن النجوم تمارس الجنس علانية في الفضاء البعيد، كالأشجار والأحجار والمياه والرياح. ويؤكد أن كل حركة، وكل ولادة، وكل معرفة تأتي من هذا اللقاء». (ص٩٦).

وفي فصل بعنوان «زمن الجن» تواصل الحكايات تناسلها في سياق دقيق وعميق، مؤكدة أن القرية الصغيرة تبدو بما تحفظه من حكايات أكبر من حجمها، بل أكبر من المنطقة التي تنتمي إليها، وأنها بهذه الحكايات التي تجمع بين الأسطورة والخرافة تكاد تكون أغنى من كل المدن والمراكز التي تقترب أو تبتعد عن محيطها: «في قديم الزمان كان الناس يرون الجن ويعاشرونهم، وذلك في العهد الذي كان الماء الذي يشربونه يكشف كل أحاسيسهم وانفعالاتهم. ولأن أحداً لا يستطيع العيش بدون ماء، فإنه كذلك لم يكن في إمكانهم إخفاء أي شيء عن الآخرين. ولم يكن أي من الإنس أو الجن في حاجة إلى الكلمات إلاَّ عندما يغنّون، والكلمات التي يوظفونها للغناء تخرج من أفواههم بالرأي عديدة. كان بالإمكان أن تستمر الحياة على هذا المنوال، لكن في يوم من الأيام أحب إنسي جنيّة واتفق الطرفان، الجن والإنس على إتمام هذا الزواج،

شريطة ألاّ يقول الإنسي لزوجته يوماً ما إنها جميلة جداً، لولا أن لها قوائم ماعز».

تحاول هذه الحكاية بما تطرحه من إيحاءات ودلالات أن تقنعنا بأنه كان في مقدور عالمي الجن والإنسان أن يتعايشا في (الظاهر)، لولا أن الإنسي الذي تزوج بالفتاة الجنية لم يكن على قدر المسؤولية فأخلَّ بالوعد، وتم الانفصال بين العالمين، وضاعت على الإنسان فرصة لن تعوض بعودة الجن إلى عالم الغياب. وهكذا فإن رواية «الحزام» بما استحضرته من حكايات غرائبية، ومن استعادة سردية لوقائع وذكريات سنوات الطفولة، تعد رواية شديدة الخصوصة، ومن روايات قليلة صارت علامات بارزة في تقنية النظام السردي الحكائي منذ ظهورها.

وأحسب أن المرجعية المحلية للرواية بما تضم من طقوس ومعتقدات ورؤى وخرافات، كانت سبباً في تلقيها، عالمياً، بهذا الاهتمام الذي يدل عليه تداول النسخة الفرنسية الأصل للرواية. وهذا درس آخر يستفيد منه قارئ الرواية، خلاصته: إن الإخلاص للمحلية هو الطريق الصحيح للعالمية.

## كوميديا الواقع السوداء وتراجيديته الضاحكة في «المحاكمة» لليلى العثمان

كل الذين عرفوا ليلى العثمان عن قرب، يقولون عنها إنها امرأة عاشت وتعيش بين ألق الحب والكتابة، والحب هنا بمعناه العام، حب الناس والحياة، وحب الكتب، وحب الشعر والطبيعة. وقد رأيتها يوماً في أثناء زيارة لها إلى صنعاء تتسلق جبلاً وقت الظهيرة، لتكون على قرب من غيوم شديدة البياض. كانت في تلك اللحظة تتشكل في الفضاء؛ لترسم مجموعة لوحات بالغة الرقة والصفاء والعذوبة. ورأيتها مرة ثانية، وهي تهبط إلى واد شديد الانحدار، لتشهد أسراباً من الفراشات تحوم بالقرب من بركة تكونت من مياه الأمطار النقية، ولكي تداعب عدداً من العنزات المشغولة بقضم أعشاب ذلك الوادي المتواري بين حفنة من الجبال العالية.

تلك مقدمة لا بد منها للحديث عن صاحبة «المحاكمة»، هذا العمل الروائي الوثائقي النادر في أدبنا العربي الحديث، حيث يطوي المبدعون العرب - نساء ورجالاً - جراح محاكماتهم والتطاول عليهم في صمت، خشية المزيد من المحاكمات والتطاول من ناحية، ولغياب القضاء النزيه والعادل في كثير من الأقطار العربية من ناحية أخرى. وقد كان القرن الواحد

والعشرون - عربياً - مسرحاً للمحاكمات الأدبية، وكانت عقوده الأخيرة بخاصة، الأحفل بهذا النوع من المحاكمات والعدوان على العقل، بمطاردات لا تحصى للمشتغلين بالآداب والفنون في كل الأقطار العربية دون استثناء، وتلاحقهم تحت دعاوى وتهم تفضح الجهل بحقيقة الإبداع، وما يقتضيه أحياناً من شطحات حرة تدخل في مجال (( أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون ))!!

تأخذ «المحاكمة» شكلاً روائياً مبتكراً يفيد من تقنيات الرواية في أحدث أشكالها، وأعترف أنني كنت قد تجنبت قراءتها بعد أن قرأت العنوان؛ فقد سبق لي أن تابعت حكاية المحاكمة التي تعرضت لها الكاتبة عن طريق الصحف الكويتية والعربية، وعن طريق بعض الإذاعات والفضائيات، وقلت لنفسي ما الذي سيضيفه هذا الكتاب حتى وإن تخفى تحت لافتة الرواية؟!.. لكني ما كدت أقرأ الصفحات الأولى حتى وجدتني في حالة انبهار، مشدوداً باللغة والأسلوب، والتقنية المتبعة في السرد المنضبط. لم يكن موضوع المحاكمة التي تعرضت لها الكاتبة سوى إطار خارجي يتسرب عبر المكان والزمان؛ ليوقظنا من خدر المنامات ومتعة السرد وتداعياته اللذيذة، وفيما عدا ذلك فنحن إزاء عمل فني توافرت له كل

أدوات الفن الروائي وأساليبه السردية، إنها رواية السيرة الذاتية في أنصع مستوياتها وأحدث تقنياتها. فيها شيء من الماضي، وأشياء من الحاضر، شيء من سيرة بطلة الرواية وكاتبتها، وأشياء من سيرة الواقع. وعن هذا التركيب الجامع بين الإنساني والمؤنسن، بين الواقعي والمتخيل، خرجت المحاكمة في صورتها الأكمل والأجمل لتكون «رواية» لا «حكاية عن قضية».

تبدأ الرواية بكلمة مقتبسة ذات دلالة موحية للشاعر الإنكليزي ميلتون صاحب «الفردوس المفقود»، تقول: «أعطني الحرية في أن أعرف. وأن أقول، وأن أناقش كما يملي علي ضميري، قبل أن تعطيني أية حرية أخرى». تضعنا هذه الكلمة وجهاً لوجه مع الإهداء الذي خصت به الكاتبة «الإخوة الذين رفعوا الدعوة ضد كتاباتي، وأدانوا أدبي، إليهم مع الشكر الجزيل ؛ فقد كانت دعواهم حافزاً لولادة هذا العمل الأدبي»، وإذا كانت الرواية التي أخذت شكل اليوميات قد بدأت مع السبت ١٩٩٦/١٢/٢٨م؛ فإنها تنتهي بالسبت ٢٠٠٠/٣/٢٥م، وهو زمن طويل إذا ما قيس بأزمنة روايات كثيرة لا يزيد زمنها أحياناً على أيام، وإذا ما استقصينا ما امتلأ به زمن الرواية من ضغوط نفسية وانفعالات، وما رافق

سنواتها الأربع من القلق الذي كاد يكون الخيط الناظم للأحداث التي يتلاقى فيها الخاص الذاتي جداً مع العام الإنساني جداً.

كان اليوم الأول (السبت ٢٨/١٢/١٩٩٦م)، غنياً بيومياته الأربع التي استعرضت الروائية أو الراوية طفولتها فيها، وما حفلت به من آلام، وعن حبها لهذا اليوم دون بقية الأيام؛ لأنه اليوم الذي تبتدئ به الدراسة، وتتحرر فيه الراوية من جو البيت، وقسوة زوجة الأخ، وبما ضمته مكتبة المدرسة من كتب شغلتها عن نفسها وعن همومها. أربع يوميات في يوم واحد: في اليومية الأولى تمسح فيه الكاتبة زمن الطفولة والشغف بالمدرسة، وفي اليومية الثانية ترسم علاقتها بالكتابة بعد أن كبرت وصار لها مكتب تجلس عليه، وهي لا تجلس للكتابة إلاَّ بعد أن تتزين وتتعطر، ولا تلاقي أبطال روايتها إلاَّ وهي أنيقة جميلة، تقبل عليهم إقبال موجة ناعمة تمس الرمل ولا تغرقه، وحالة الكتابة عندها «لحظة عشق كاملة تبدأ بالغزل، بالمداعبة، وتنتهي بالنشوة»!!

تعكس اليومية الثالثة من اليوم نفسه السبت ٢٨/١٢/١٩٩٦م، ما تشعر به الراوية من إحساس فاجع على الطبيعة والناس، فتنهار حالتها النفسية، وتنعكس على طبيعة

الحي الذي تسكنه، «فبدا فارغاً جامداً تخيم عليه البلادة والصمت، شوارع بلا روح. لا صراخ أطفال، ولا مشاجرات يعتادون معها الدفاع عن النفس والكرامة. ولا هواة مشي، ولا هواة غناء».. (ص ١٨). في اليومية الرابعة كانت في قمة انسجامها وهدوئها «في أمان الله الكريم الذي منحني الموهبة والعافية لأكتب.. في لحظات الكتابة أحب الله كثيراً كثيراً. أحس برعايته وحنانه. أحسه يوشيني بآلاف الألوان. يمطرني بالرغبة في مواصلة العمل. فالعمل عبادة»، (ص ٢١).

لكن صوت الهاتف الذي نسيت أن تسحب فيشته يرن، وينزعها من رواية إلى رواية ثانية هي مقطع من سيرة الواقع الذي أضافته إلى عنوان الرواية الجديدة. كان الهاتف من الأمن العام يدعوها – كما ستعرف فيما بعد – للتحقيق معها حول كتابين تضمنا «عبارات مخالفة للقانون وخادشة للحياء العام».

لا ينبغي تجاهل الصدمة التي تركها الاتصال الهاتفي المفاجئ في نفس الكاتبة. كانت أولى ردود فعل ذلك الاتصال أن قطع حبل أفكارها حيال العمل الروائي الذي كانت عاكفة على إنجازه، كما لا ينبغي تجاهل حالات التشتت الذهني التي

أدركتها بعد معرفة سبب الاستدعاء إلى «أمن الدولة»، إلاَّ أن من حقها علينا أن نثبت أن ذلك الموقف وتداعياته المثيرة التي استمرت ما يقرب من أربع سنوات، قد تماهى في مواقف واقعية وأخرى خيالية، وفي سرد نثري يرتقي أحياناً إلى مرتبة الشعر، ثم في «منامات» وتخيلات، وحكايات، وقراءات وانثيالات ذهنية مترابطة في نسق فني بديع، شغلها عن المحاكمة كما شغل القارئ، وجعله لا يهتم بسوى هذه السرود المتنوعة، وبتلك الاقتباسات، والأمثولات التي تلقيها بين حين وآخر بعد أن تقتطعها من رواية ما أو كتاب ما ويلفت النظر استنجاد الكاتبة بأصدقائها في محنتها وهم من الكتاب والروائيين تحديداً، ويبرز بينهم الصديق الروائي إسماعيل فهد إسماعيل الذي تتكئ عليه أحزان الكاتبة وتحاوره؛ ليعضدها ويمنحها الثقة والأمان.

ويأتي دور «المنامات» أو المرائي تلك التي سيكون لها الفضل الأول في أن تجعل من هذا العمل الأدبي الوثائقي عملاً روائياً، ينطلق من دوائر متداخلة يسلم بعضها إلى بعض في حدثٍ روائي؛ يستحضر معه أهم ضوابط الفن الروائي ومعاييره. وهي - أي المنامات - تتوزع بين أحلام يقظة وأحلام نوم حقيقي، أحلام اليقظة لا تقل جمالاً في سرودها

عن تلك التي تأتي في المنام، وإن كانت الأخيرة أقوى بما لا يقاس في اختراق المألوف، واجتراح المدهش والغرائبي؛ لأن الخيال فيها يكون حراً من كل قيد.

قبل أن تبدأ الكاتبة في رواية أحد أحلامها الطويلة، تمهد له بالمقدمة الآتية: «لا فائدة ترجى الليلة من القراءة. لماذا لا أستجلب حلم يقظة تتثاءب فيه كل اضطراباتي ثم تنام!! يقول مارسيل بروست: «إن الروائيين يخلقون أحلاماً كبيرة يعيشونها. ولذا، فإن حياتهم الحلمية هذه أعظم من أية حياة». لو كان بروست حياً لاستطاع أن يعتمدني نموذجاً لدراسة حول الأحلام. ولكان حقنني كل يوم بإبرة منومة لأظل نائمة وأحلم، وأثريه بمواد حلمية عجيبة. حلم اليقظة استعصى! انصرمت الساعات ثقيلة قبل أن أنزلق إلى النوم. يبدأ الحلم».

أعترف بعجزي عن اختزال هذا الحلم الطويل الذي نفذت مفرداته من الواقع المر، لذلك فالكاتبة في هذا العمل الفني تهرب من الواقع إلى الأحلام، ومن الأحلام إلى الواقع، بعض هذه الأحلام أقسى من الواقع الذي تشكو منه وتتذمر من مفرداته، وخلاصها الوحيد يتأكد في الكتابة، في هذا العشق المراوغ الذي يأخذك بعيداً، ويجعلك قريباً من الكبار الذين أدركوا كل الأحاسيس الموجعة، ورشّوها أملاحاً على الورق.

لقد قررت أن تكتب مرة أخرى.. «الكتابة وحدها مخرجي من مضائق التفكير. هي منقذي الوحيد من كل الضغوطات الهارسة وقتي وأعصابي. وما مهنة الكاتب إذن، إن لم يوظف تجاربه المؤلمة ويبدعها أدباً؟ يقول بيكاسو: ماذا ترون في الفنان؟ أتظنونه أحمق لا يملك سوى عينين إذا كان رساماً، وأذنين إذا كان موسيقياً، وقلباً إذا كان شاعراً أو كاتباً؟ إن هذا الخطأ بعينه، فالفنان فنان، ولكنه في الوقت نفسه رجل سياسي تحزنه الأحداث المؤلمة، وتفرحه مسرات الناس في كل مكان. واللوحات الفنية لا يرسمها الفنان لتزين بها الغرف والقاعات، ولكنها أسلحة قتال يوجهها إلى كل ما في الحياة من فساد وانحلال» (ص ٢٠١).

لست أدري كيف يتأتى للروائية الغوص في أعماق بطلتها إن لم نقل في ذاتها هي؟ وكيف تتمكن من هذا التقصي الشامل لمكنونات الداخل بما يكتنفه من غابات وأحراش وظنون وتخيلات هادئة وصارخة؟ وكيف يتسنى لها أن تستصفي من اللغة هذا المستوى الذي يضعك في مناخ الشعر وليس بالشعر؟ «المفاجأة، حين أجدني متربعة على أجنحة عريضة، أسمع حفيفها. أحس ملمسها. في قلب تلك الأجنحة بقعة نور شفافة كما بحيرة أسقط فيها..» (ص ٩٦). هذا مستوى متميز من

اللغة كأنه خاص بالرواية لا بغيرها من أنواع التعبير، وشعريته ليست من ذلك النوع المتكلف الذي يتدحرج بين السطور كما تتدحرج الأحجار على الطريق العام.

لم تعد الرواية الجيدة هي تلك التي تصف الواقع وتنقل ملامحه الخارجية كما هي، ولا هي ذلك المستوى الخيالي الرومانسي الملتزم حدود القص الطافح بالأحزان والدموع، وإنما هي عالم إبداعي مفتوح يعرف كيف يذهب بعيداً في منعطفات الحياة، وكيف يتجول في المناخ الداخلي للناس وللأشياء. ولم يعد مهماً أن يكون للعمل الروائي بداية ونهاية، وحكاية تدور حول شخصيات أولية وثانوية. لقد انتهى زمن الرواية الواقعية والرومانسية على السواء، وجاء زمن تشظت معه الفنون، وحل الكاتب في الرواية الجديدة محل أبطاله كما حلت الرؤيا المتخيلة محل الرؤية المباشرة، وتداخلت أصوات الماضي بأصوات الحاضر، وتداخل التعبير العميق الغامض بالتلقائي البسيط، وذلك بعض ما صنعته الحداثة في روح الفن السردي والروائي منه على وجه الخصوص، لا حباً في التجديد أو المخالفة للقديم؛ وإنما استجابة طبيعية لمؤثرات زمن مشحون بالتوتر وضغوط الحياة المختلفة. وأي ضغوط أعنف وأكبر من تقديم كاتب أو كاتبة إلى المحاكمة بسبب

كلمات ساقها أو ساقتها على ألسنة أبطال القصص والروايات. وليس هو ولا هي مسؤولاً أو مسؤولة عن هذا الفضح الداخلي الموارب والمسكوت عنه، وإنما الواقع نفسه هو المسؤول.. الواقع الذي أنتج هذه الكلمات «المخالفة للقانون والخادشة للحياء العام»!! وإذا كان هناك من يستحق المحاكمة على هذه الكلمات فليس المبدع، وإنما الواقع نفسه، الواقع الذي أملاها وصنعها، ومكّن لها أن تحيا وإن في الخفاء.

وبما أن موضوع «المحاكمة» في رواية «المحاكمة» لم يكن إلاَّ القشرة أو الإطار - كما سبقت الإشارة - فإن محتواها الحقيقي شيء آخر تماماً، هو هذا النبش الشجاع في ضمير الواقع بكوميديته السوداء، وتراجيديته الضاحكة. وهو هذه البراعة في القص المتشظي، والإمساك بالمرائي الخارقة للمألوف والصاعدة من أعماق مكتظة بأوجاع ومخاوف لا حدود لارتعاشاتها، فضلاً عن كشفه لأبعاد رغبة كانت كامنة، هدفها الاستحواذ على كل ما من شأنه إعلاء القدرة الإنسانية على التحدي، والارتقاء بالصراع الهامشي إلى درجة تسقط معها الاتهامات والمقالب الصغيرة، تلك التي يفرزها مجتمع معاق لا يستطيع أن يواصل السير إلى الأمام

بعد أن أجاد وبإتقان كبير لعبة التراجع إلى الخلف، وقطع أشواطاً طويلة في السير إلى الوراء!!

في موضوع المرائي، وهي فتنة هذا العمل الروائي البديع «المحاكمة»، نرى الروائية تشدد على أنها أحلام حقيقية عاشت تفاصيلها في المنام، ولكي تبدد اتهام القارئ لها بأنها تؤلف هذه الأحلام أو تصطنعها، فإنها تتوقف لتقول بصدق شديد: «إنني رأيت هذه الأحلام وغيرها مما سأذكره .. إنني عشتها ويشهد الله أنني لم أؤلفها لأنني قاصة وروائية . كنت أفزع من نومي، أفتح النور، أمسك بالأوراق أسجلها في لحظتها كي لا تمحوها من ذاكرتي طلّة الصباح» (ص٩٧). ويلاحظ أن بعضها أحلام مزعجة حقاً إلى درجة تجعلها تحمد لأولئك الذين يزعجونها بالمهاتفات الليلية، لأنهم أنقذوها من معاناة حلم كابوسي عنيف. وبعضها الآخر أحلام تغالي الكاتبة في وصفها، وترى أنها «تضيء كنجوم الليل، تتراقص كالأقمار، تدخلني غابات وحدائق وبيوتاً.. ومدناً لا أعرفها وحلبات رقص وهَّاجة.. أحلام كالدوائر الشوكية. سياجات تعكس مراياها، وجوه أشباح، وعفاريت، وحيوانات مفترسة. بعض أحلامي مثل الفيلم الهندي – رواية متكاملة. أحياناً أفزع من الحلم. أعود إلى النوم. فيعود الحلم يكمل

دورته من حيث انقطع. كيف يرتبط الحلم بعد لحظة الصحو؟ هل الرغبة في أن تكون للأشياء نهاياتها حتى الأحلام؟! أحلامي تحقق لي أشياء كثيرة، عدا أنها تمنحني الحرية، أمارس كل ما لا أستطيعه في اليقظة». (ص٩٤).

ومثلما أثبتت الكاتبة تفوقها في اقتناص المرائي، وإعادة صياغتها - كما حدثت تماماً- فقد أثبتت الكتابة - كأداة تعبير - تفوّقها في اقتناص القلق الذي عانته على مدى سنوات الاستدعاء والتحقيق، مؤكدة بذلك أن الكلمات - حين يمسك بها وجدان موهوب- تبقى قادرة على معالجة الأوجاع مهما كانت حدتها. وإذا كانت الكاتبة قد ألقت بعفوية في مدخل الرواية عبارة «رب ضارة نافعة»؛ فإن العبارة نفسها تتكرر على لسان القارئ وهو ينهي آخر سطر في الرواية قائلاً: لولا المحاكمة لما كان هذا العمل الروائي الجديد والبديع.

هكذا يحول الكاتب - أو الكاتبة - ضغوط الواقع الذي يرفضه وتحدياته إلى عمل صافٍ فيه من الغنى ما يجعلنا نعيش دقائقه وتفاصيله، ونشارك النص قلق كاتبته وخوفها وكذلك شجاعتها وأحلامها، ومواجهتها للزيف والموانع والتشويه.

# دراما السرد الروائي في «رماد الدم»

قبل أيام، شرعت في مراجعة الخطوط العريضة لمجموعة محاضرات كنت قد ألقيتها على طلاب الدراسات العليا بجامعة صنعاء في بداية عام ١٩٩٤م، عن الرواية والقصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة، في محاولة لإصلاح شأنها والتوسع فيها، ثم البدء بجمعها للنشر في كتاب على غرار محاضرات مماثلة عن الأدب في المغرب العربي تم نشرها في منتصف الثمانينيات تحت عنوان «تلاقي الأطراف في أدب المغرب العربي».

وفي أثناء تقليبي للجزء الخاص من المحاضرات بالرواية في الإمارات، توقفت فجأة عند مجموعة ملاحظات مكتوبة عن دراما السرد الروائي في رواية «رماد الدم» للروائي والقاص الإماراتي علي أبوالريش، وتبادر إلى ذهني أخيراً الفرق بين دراما السرد الروائي ودراما السرد التاريخي، وعن إمكان البدء في إعداد دراسة موسعة عن ثلاث روايات تجمع بين السردين، وتتحرك كلها في مناخ واحد يتمثل في استرجاع مرحلة الدراسة الجامعية في القاهرة. والروايات الثلاث هي: «شقة الحرية» لغازي القصيبي و«مثل صيف لا يتكرر» لمحمد برادة، ثم «رماد الدم» لعلي أبوالريش، والرواية

الأخيرة أسبق من روايتي القصيبي، وبرادة في التأليف وفي النشر، وطبعتها الأولى منشورة في بيروت عام ١٩٩٢م.

ولا أريد لإشارة السبق هنا أن تعطي للقارئ أكثر من معنى السبق في النشر، فلكل رواية من الروايات الثلاث أسلوبها ولغتها وطريقة التعامل مع شخوصها ومع الأحداث أيضاً. والتشابه الوحيد الجامع بينها هو هذا الذي يتجلّى في الحدث الجوهري المتمثل في حنين الكاتب إلى استرجاع ملامح من حياته الجامعية، وما يقتحمها من أشخاص وقضايا وأفكار. ولعل روايتي «شقة الحرية» و«مثل صيف لا يتكرر»، تحملان مزيداً من التشابه لاقترابهما من منطقة السيرة الذاتية، ولاعتمادهما دراما السرد التاريخي، في حين تختلف رواية «رماد الدم» عنهما؛ حيث كادت ملامح السيرة الذاتية فيها تختفي من خلال محاولة مؤلفها كتابة رواية خالصة ومن خلال اعتماده على دراما السرد الروائي بعيداً عن الأحداث التاريخية التي شغلت حيزاً كبيراً في الروايتين المشار إليهما.

في منتصف السبعينيات كان علي أبوالريش طالباً في آداب عين شمس – قسم علم النفس، وحين شده الحنين إلى استذكار هذه المرحلة في عمل روائي متنامٍ، لم يتوقف عند الأحداث والوقائع التي ألمت بمصر في أثناء وجوده طالباً فيها، واتجه

بخبرته الروائية إلى رصد الحالات النفسية والمعاناة الروحية لعدد من الطلاب المغتربين عن بلادهم في مدينة كبيرة كالقاهرة، وفي وسط جامعي مليء بالمتناقضات المادية والفكرية والأخلاقية. وساعدته دراسته لعلم النفس - دون شك - على استيعاب تفاصيل الانحرافات المعلنة والخفية في حياة جيل من الشباب يعاني في بلاده الحرمان والضغوط الاجتماعية، وما يكاد ينتقل إلى مناخ أكثر انفتاحاً، حتى ينسى مهمته الأساسية ويقع في شباك الإغواء والانحراف.

إن «رماد الدم» رواية واقعية تقترب بحذر من مناخ السيرة الذاتية، ومن مرحلة دراسة الكاتب من خلال التقاطها صوراً ومشاهد من تلك المرحلة التي جمعته بزملاء وزميلات من مختلف المشارب والاتجاهات، وهي رواية متمردة على الواقعية؛ لكونها تحفل برصد الوقائع والأحداث التاريخية، ولا تعنى بتتبع تفاصيل تلك الأحداث.. على العكس من روايتي «شقة الحرية» و«مثل صيف لا يتكرر»، حيث استغرقت الأحداث كل السرد الروائي فيهما، فإن الدراما السردية في «رماد الدم» لم تُعْنَ بالأحداث الخارجية إلاَّ عَرَضاً، وفي فقرتين اثنتين إحداهما في بداية الرواية عندما اصطدم جابر، وهو أهم شخوص الرواية، بالمساحة التي تحتلها كرة القدم

في حياة الشعب العربي في مصر، والأخرى عندما دخل جابر في حوار مع زميله إبراهيم حول هموم مصر وشعبها العربي.

تقول الفقرة الأولى:

«فجأة انقطع حبل تفكيره، حيث بدأ الشارع يزخر بلفيف المارة، واكتظاظ السيارات المزدانة بأزاهير الفرح، وكانت الجماهير الغفيرة تزغرد وتهلل بأصوات البهجة والسرور، اعتقد جابر لأول وهلة أن هذا الحفل البهيج يدل على انتصار عظيم في محافل السياسة، أو هكذا تصور.. ولكنه حين أرهف مسمعه وصار ينصت بإمعان للأناشيد المرتفعة: «زمالك.. بيب، بيب، زمالك ..بيب، بيب»، تسمّر جابر في مكانه ذاهلاً، وشعر بامتعاض وأسف وجعل يهز رأسه في أسى، وقال في لهجة برمة : ما بال هؤلاء ينشدون باسم فريق الزمالك، وكأن هذا الفريق يشكل كتيبة من الجيش المصري عادت مظفرة بعد تيمنها بالنصر العظيم في مواجهتها للعدوان؟ وطافت السيارات في مواكب حاشدة والجماهير تلتهب حماساً واعتزازاً بفريق الزمالك الذي فاز بكأس الدوري لسنة ٧٥. ألم يسمع هؤلاء عن الحرب؟ أما خطر على بال واحد منهم أن الفرحة الغامرة هذه لا تناسب وضع الأمة؟ وأطرق في حزن وقال في نفسه.. مسكين الشعب المصري، بل الشعب العربي من

محيطه إلى خليجه».

أما الفقرة الثانية فتقول: «عبس إبراهيم وقال في تململ: لا أدري كيف سيعيش هذا الشعب بعد عشر سنوات أو أكثر، فكل يوم يحلّ يجلب معه متاعب وعقداً أكثر.

رفع جابر حاجبه وقال دهشاً: ولم حددت عشر سنوات؟ ثم أطرق ليجيب: الشعب العظيم الذي فجر ثورة ٢٣ يوليو، والذي أحال الظلام إلى نور، كفيل بأن يتحمّل الأعباء الشاقة، وأن يطرق أبواب المحن بلا هوادة ولا تراخ.

عجب إبراهيم لأمر جابر ودفاعه المستميت عن شعب مصر، فقال: أنت تحامي عن المصريين وكأن ما بينك وبينهم علاقة نسب.

أجاب جابر: بل إن بيني وبينهم ما هو أعمق من رابط النسب، فهناك الدم والتاريخ اللذان يربطان أبناء الأمة الواحدة».

ربما كانت هذه هي أوسع الإشارات إلى المناخ العام الذي كان أبطال رواية «رماد الدم» يتحركون فيه بعد وقت قصير من استقرارهم في أحد أحياء القاهرة، وباستثناء جابر الذي شغلته هموم أمته وأرهقه التفكير في مصيرها مع التركيز على دراسته، فقد انصرف زملاؤه الآخرون إلى اللهو والعبث،

وكأنهم مراهقون جائعون يملؤون وقتهم بالجنس وبالحديث عن النساء، وعندما جاءت نتائج الامتحانات كانت مخيّبة لآمالهم؛ فقد حالفهم الفشل ولم ينجح منهم سوى جابر الطالب الذي حاول التوفيق بين دراسته، واهتماماته السياسية، وقراءاته المتنوعة. ومن المحزن أن استقامة جابر وتفوقه قد ملأ صدور زملائه بالغيرة، وربما دفعت بأحدهم إلى أن يشي به إلى أجهزة السلطة في وطنه؛ إذ ما كاد يضع قدميه في المطار عائداً في الإجازة السنوية، حتى تم إلقاء القبض عليه ووضعه في السجن رهن التحقيق والتعذيب.

والأسوأ مما حدث لجابر بعد عودته إلى وطنه، أَنْ وجد زميلاه الخاملان العابثان إبراهيم وماجد، في محنته، مبرراً لهما في العبث والاستمرار في المجون؛ فلو لم يكن جابر – من وجهة نظرهما – جاداً ومستقيماً، ما حدث له ما حدث، وكأنما الطريق المستقيم لا يؤدي إلا للسجن وغرف التعذيب، أو على حد تعبير إبراهيم: «جابر لن يرى النور أبداً، والمجهود المضني الذي بذله خلال السنوات الثلاث ذهب أدراج الرياح»، وهي رؤية تبريرية ساذجة استطاع الروائي بتدخله غير المباشر، وبحقه المكفول في حرية التصرف بمصير شخصياته، أن يضع زملاء جابر في حصار نفسي وأخلاقي

يفوق كل أشكال التعذيب التي تدخرها الزنازن والسجون للمخالفين في الرأي والحالمين بالتغيير!

# عناصر السرد في «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد

### حديث العنوان:

في الرواية كما في الشعر، ثمة عناوين محايدة لا تجعلك تشعر بأنك معها أو ضدها، ولا توحي بما تضم النصوص. وفي الرواية كما في الشعر أيضاً، عناوين مثيرة وصادمة لا تفرض عليك أن تكون ضدها أو معها وحسب، وإنما تدفعك إلى البحث عما وراءها، إلى ما تشير إليه أو إلى ما حاولت أن تختزله في هذه المساحة الضيقة من الكلمات القليلة المسماة بالعنوان، والذي قد يوهم القارئ بأنه نافذة مفتوحة على الغلاف ليطل من خلالها على تفاصيل الداخل، وما يحفل به من مسرودات مثيرة وصادمة، وأساليب تعبيرية يشكل العنوان الحلقة الأولى منها.

و«فخاخ الرائحة» عنوان رواية الصديق يوسف المحيميد، واحد من العناوين التي تصدمك وتستدرجك إلى القراءة الجادة، حيث تمضي حذراً من فخاخ عديدة تنصبها الرائحة لشخصيات الرواية، ومغموراً بموسيقى لغة روائية تعتمد الإيجاز والدقة في السرد وفي الحوار– إن وجد – مؤكدة أن الكلام – كالوقت – من ذهب، وأن الثرثرة لا تخفي وراءها

شيئاً ذا قيمة.

وقبل أن أغادر حديث العنوان، أتساءل: ترى من الذي نصب الفخاخ لاستدراج القارئ إلى هذه العوالم المثيرة التي تكشف الحجاب عن مرحلة من التاريخ الحديث لإنسان الجزيرة، هذا الذي ابتدأت حياته مع الصحراء وانتهت مع المدينة، وبينهما، وبين القديم والجديد بين الرمال المتحركة والرمال المتجمدة الساكنة، كان هذا الإنسان ومايزال يبحث عن نفسه حائراً متسائلاً مبهوراً وساخراً، شجاعاً وخائفاً، غير قابل لتناسي ماضيه القريب وصلته القديمة بالإطار المحدد للمكان والزمان.

**حديث المكان:**

«فخاخ الرائحة» رواية مكان يمتد من قلب الصحراء من الجزيرة العربية إلى صحراء السودان، وتذكرني الإشارة إلى مدينة «الفاشر» الواردة في الرواية بـ «دارفور» المنطقة التي لم يكن الروائي يدرك أنها ستصبح حديث العالم وموضع اهتمامه غير المتوقع. وهي في الوقت ذاته، رواية زمان يبدأ من أواخر سنوات الجوع التي لفحت صحراء الجزيرة إلى بداية الثراء، ومن بداية شراء العبيد وصيدهم إلى مرحلة التحرير.

وكما أن حديث المكان – في الرواية – لا يسير وفق الأساليب التقليدية؛ فإن حديث الزمن، كما سوف نرى، لا يسير أيضاً وفق أساليب تسلسل الحدث وتعمل على ترتيبه. وإذا كان بعض الدارسين قد أشار إلى أن المكان يشكل لبعض الروائيين غير المتمرسين، مصيدة آسرة بما يضمه من فضاءات وظلال ومن طبيعة صامتة ومتحركة، ومن سكون وفوضى، فإن الروائي المتمرس يعرف كيف يفلت من أسره، ثم كيف يوائم بين المكان الحقيقي والمكان التخيلي عبر رؤية تمنح الرواية بعداً فنياً خلاقاً، كما فعل يوسف المحيميد في هذا العمل الروائي الذي تحوّل فيه حديث المكان إلى إطار فني، تداخلت معه المرويات السردية بالحديث عن أشياء الصحراء؛ من رمال وأشجار وحيوانات تشكل الطبيعة المألوفة للصحراء، وأشياء المدينة كالقصور والسيارات والأحياء والسكينة والحدائق والطرقات... إلخ.

وبغض النظر عن المشكل الذي يطرحه المكان على الرواية، فإنه يخلع عليها من جمالياته ومن إمكاناته التاريخية والحديثة ما يشكل إطاراً فنياً متنوعاً يكسر النمطية الروائية، ويمنحها أفقاً لا محدوداً من التجدد والمغايرة. فضلاً عن دور مكوناته الأساسية في تشكيل الفضاء الدلالي الذي ترسمه

الأحداث، وتجعله يلعب دوراً بارزاً في البناء الروائي ذاته، سواء أكان المكان حقيقياً أم متخيلاً، قريباً أم بعيداً، وذلك من خلال ما يقيمه من علاقات وثيقة بين شخوص الرواية والواقع، وما يكشف عنه كذلك من مواقف حميمية أو رافضة تجاه أماكن بعينها، أو أجزاء من هذه الأماكن.

**حديث الزمن:**

إذا كان المكان هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، كما يذهب إلى ذلك نقاد الرواية، فإنه -أي المكان- هو الذي يرسم بالسرد منظوره الواقعي أو المتخيل. أما الزمن فهو الذي يضبط إيقاع المواقف، ويرسم تسلسل الأحداث في الرواية، واقعية كانت أو خيالية، تقليدية أو حديثة، فالزمن عنصر جوهري في الأعمال الروائية حتى وإن بدا في الرواية الحديثة عرضة للتشظي والتهشيم، كما هي الحال مع رواية «فخاخ الرائحة» للروائي يوسف المحيميد؛ إذ يتقدم الأمس على اليوم، والماضي على الحاضر، وتبدو زمنية الرواية لعبة فنية شديدة المتعة والإثارة.

الزمن في هذه الرواية يقفز من النهاية إلى البداية، أو بعبارة أخرى يجعل النهاية بداية، والبداية نهاية في فصول

ومقاطع استرجاعية تعطي للروائي قدرة هائلة على التقدم في مسار الزمن في ذهابه وإيابه، في تهشيم بنيته المتسلسلة التي كانت تشبه النهر في جريانها. وهي طريقة في التعامل مع الزمن سلكها عدد من الروائيين، ولم يبرع فيها سوى القليل منهم، وأزعم أن يوسف المحيميد، واحد من هذا العدد القليل الذي حقق نجاحاً في تهشيم الزمن واللعب على مفارقاته الغريبة أو الغرائبية.

تبدأ الرواية زمنها المتشظي والمقلوب من صالة سفر، حيث كان أهم شخوصها «طراد» قد وصل بحياته المملة الراكدة في المدينة التي يعمل فيها إلى درجة من اليأس، جعلته يلقي بنفسه إلى هذه الصالة ليهرب من المعاناة الحادة التي بدأت معه من زمن الصحراء، ورافقته في زمن المدينة: «سأذهب فوراً إلى مكتب التذاكر، وإذا سألني الموظف إلى أين؟! أقول له إلى جهنم». وطراد لا يردد هذه العبارة اعتباطاً وفي حالة انفعال مؤقت، كما قد يتوهم القارئ لأول وهله، وإنما يعكس ما يعتمل في صدره من ضيق ونفور، وما تختزنه ذاكرته من مخاوف وإحباطات. وقد لا نتبين مدى الصدق في هذه العبارة إلاَّ بعد أن نكون قد قرأنا بقية فصول الرواية، واكتشفنا أبعاد المسلسل الطويل من المواجع المتلاحقة، وما تركته أذنه

المقطوعة التي قضمها الذئب ذات مساء مرعب، من شعور بالخجل والانكسار.

بين زمن الصحراء وزمن المدينة اختلاف كبير، زمن الصحراء راكد جامد، وزمن المدينة يتحرك ولكن ببطء، هكذا تقول الرواية، ومن هنا، فقد تكون مشكلات شخوصها – وطراد بخاصة – ناتجة عن هذا الاختلاف، وعن المتغيرات المتسارعة في المدينة التي تجعل ناسها الوافدين يعيشون تداخل الأزمنة والحالات، ولا يستطيعون أن يكونوا شهوداً على عصرهم لأنهم على هامش الحياة الاجتماعية وربما خارج هذا الهامش. وواقع زئبقي رجراج كالذي أمضى فيه طراد جانباً من حياته بعد أن هجر الصحراء أو هجرته، واقع كهذا لا بد أن يجعل الشخص المقيم تحت معطياته في حالة دائمة من الشك والريبة والحيرة، والبحث عن زمن آخر حتى لو كان زمن الجحيم!

هل من زمن واقعي محدد لهذه الرواية؟ سؤال تجيب عنه خلفية بعض الوقائع، مثل ازدهار المتاجرة بالعبيد، وإخضاع بعضهم للخصاء، ثم نقلهم إلى الجزيرة العربية للعمل في المنازل كخدم وسائقين قبل أن تصدر قوانين إلغاء الرق، وكيف واجه بعض هؤلاء الأرقاء مشكلة الحرية عندما وجدوا

أنفسهم أحراراً، ولكن دون إمكانات تجعل الحرية مصدر فرح إنساني واعتزاز. هذه الإشارات وغيرها توحي بأن الأربعينيات والخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين، هي المساحة الزمنية لهذا العمل الروائي الذي لم يفقده الإيغال في الخيال المحسوب واقعيته، واستحضاره العميق لمشاهد ساخنة وطازجة لمرئيات الحياة، بمعناها المحسوس والملموس.

**حديث الشخصيات:**

تكاد رواية «فخاخ الرائحة» تتمحور حول شخصية واحدة هي «طراد» البدوي الهارب من الصحراء، لكن هذه الشخصية لا تستأثر بالمشهد الروائي كاملاً، بل تترك مساحة واسعة لثلاث شخصيات أخرى هي: «نهار» الشخصية الثانية، قاطع طريق في الصحراء ورفيق طراد، اتحد معه بعد صراع عنيف على نهب المسافرين والسطو على القوافل. وقد لقي «نهار» حتفه بعد فشلهما في اعتراض قافلة حجاج، والتهمه ذئب جائع وهو موثق بالحبال، ومدفون في الرمال مع زميله طراد الذي نجا بإعجوبة بعد أن فقد أذنه التي سبب له فقدها حالة من الشعور بالنقص لازمه إلى نهاية الرواية. الشخصية

الثالثة العم توفيق السوداني الذي اختطفه الجلاَّبة، وألحقوه بقطيع من الرقيق ثم باعوه عبداً بعد أن قصوا عضو ذكورته، فعمل في عدد من منازل الأثرياء خادماً ثم سائقاً، وبعد إلغاء الرقيق أصبح منبوذاً لا عمل له. أما الشخصية الرابعة، ناصر عبدالإله، فلقيط ألقت به أمه الخائفة من العار في محل للقمامة، وكادت القطط تلتهمه لولا أن أدركته يد العناية بعد أن فقد إحدى عينيه بخبطة من قطة جائعة. وفي دار الحضانة الاجتماعية، حيث أمضى سنواته الأولى قبل أن تتبناه إحدى السيدات النبيلات، وينتقل إلى القصر الفخم الذي كان العم توفيق يعمل فيه سائقاً، لكن الأقدار لم تكن رحيمة به إلا لوقت قصير، ثم وجد نفسه في دار الحضانة مرة ثانية لمخالفته تعاليم القصر، فقد تبول في الحديقة مضطراً، ونسي أن له حمّامه الخاص، ولم تشفع له توسلاته ولا دموعه الغزيرة.

لقد أعطى الروائي يوسف المحيميد لكل شخصية وزنها وما تستحقه من عناية، وإن كان طراد بوصفه الروائي والسارد لبعض المشاهد، قد نال نصيب الأسد، وبفضله تعرفنا إلى الصحراء القاسية المترعة بالخوف والشجاعة والدم وانتظار المجهول. طراد منذ طفولته وهو يطارد الجوع والوحوش، وإذا كان إنسان الصحراء قد نجح في التصالح مع الحيوانات

المفترسة، فقد كان من الصعب بل من المستحيل عليه أن يتصالح مع الجوع، هذا الوحش الداخلي الذي ينهش الأحشاء بلا رحمة، ويدفع بصاحبه إلى ارتكاب الصعاب، وإلى أن يقدم حياته ثمناً لإسكات هذا الوحش الداخلي. ولم يكن طراد مهتما بإطعام نفسه وحسب، وإنما إطعام والديه العجوزين أيضاً، بعد أن فقد أخاه الأكبر في حادث يشكل أجمل غرائبيات الرواية، وقد جاء الحديث عنه على النحو الآتي: «تفتقدني أمي خزنة ليوم أو ليومين، وحالما تراني تعاتبني على غيابي وحدي في الصحراء، وتعتب عليَّ كيف لا أجلب لهم مما أكسبه في البراري، وأبي شيخ كبير، طاعن في السن، شحيح البصر، ولم يعد هناك سوى سياف أخي، بعد أن فقدنا أخي الأكبر سيف، الذي خطفته ذات ليلة جنّية لها شعر طويل، ومدعوجة العينين، يقولون إنه خرج ليقضي حاجته في الجوار، ثم عشقته الجنّية وطارت به فوق جناحها. وهناك من قال إن أخي سيف صار من أهل الأرض، حتى إنهم أكدوا أنه صار ملكاً عظيماً في إحدى ممالك الجن. آه يا أخي، ألا ترسل لي من قبائل الجن، أو من بنات حرسك امرأة تعشقني وتهيم بي، وتنقلني من هذا الجحيم إلى ملكوت الأرض؟! قد لا تسمعني يا أخي لكنني أقسم لك أنني أبقى وحيداً في الصحراء، في آخر

الليل، أقضي حاجتي أكثر من مرة في الليلة، وألتفت حولي باحثاً عن جنية تعشقني وتطير بي، لكنني لا أرى سوى الذئاب وهي ترعاني في البعد، وتحذرني في نفس الوقت».

طراد إذاً، ليس شخصية روائية عادية، إنه بطل دراما عنيفة تمت فصولها الأولى في الصحراء بكل تضاريسها وهمومها وأساطيرها، وبالشجاعة التي يتحلى بها ساكنوها، والعطش الذي يشوي أكبادهم، والرمال التي تملأ أفواههم: نقاء، وبراءة، واعتماداً على العضلات.. إنها صراع عنيف بين الإنسان والحيوان، وأحياناً بين الإنسان والإنسان؛ حياة جمعية مفرّغة من كل معنى ذاتي، وأزعم أنه ليس كالرواية وسيلة ناجعة لكشف هذا العالم المجهول الذي لم يستطع الشعر الذي ولد على جوانب الصحراء أن يقول للناس عنها ما تستطيع أن تقوله الرواية. وتبقى إشارة أخيرة وهي عن الرائحة وفخاخها المنصوبة دائماً لاصطياد الإنسان سواء كانت رائحة الشواء أو رائحة المال أو المنصب، ولو لم تقع شخصيات الرواية في شباك الرائحة لكان زمنها مختلفاً وحياتها مختلفة أيضاً.

## من قراءات عيد الأضحى:
## الروائي حسن حميد في «الوناس عطية»

تعودت في السنوات الأخيرة أن أخصص إجازة العيد لقراءة رواية أو أكثر، حسب المساحة الزمنية للإجازة، ولا أنسى أن أختارها بعناية.. في عيد الفطر الماضي قرأت رواية «دنيا» للروائية اللبنانية علوية صبح. وفي العيد «الأضحى»(٢٠٠٧)، قرأت رواية «الوناس عطية» للروائي الفلسطيني حسن حميد. وكان حسن قد أهداني روايته في منتصف العام الماضي ٢٠٠٦م، لكنني فوجئت بعد دقائق من تسلّمها من صديق يعرف صاحب الرواية، وسبق له أن تابع بعضاً من أعماله الأدبية، بهذا الصديق يرجوني أن أدعه يقرؤها أولاً، مستغلاً ظروف انشغالي بأعمال التدريس والاستعداد للامتحانات. حاولت الاعتذار خوفاً من أن تلقى رواية «الوناس عطية» مصير عدد من الروايات ودواوين الشعر التي يستعيرها الأصدقاء ثم لا تعود.

والحق أن الصديق لم يكن وفياً بوعده فحسب، بل لقد كلفه الوفاء كثيراً؛ فقد سافر إلى خارج البلاد وكانت الرواية في حقيبته، ما اضطره بعد قراءتها إلى أن يبعث بها مع البريد المستعجل، بعد أن ألصق بها ورقة صغيرة كتب عليها: «هذه

رواية جميلة تستحق القراءة، تدخلك في عالم النساء الغريب، والحب المستحيل، والوفاء في ذات الوقت. ومعروف عن حسن حميد لغته الجميلة.. اقرأها. وتأمل في البطلة «زينة الدنيا» حيرتني أجواؤها فقط.. ولم أستطع أن ألتقط المكان هل هو قرية في المغرب، أم مدينة في سوريا، أم هي من صنع الكاتب؟».

الرواية بلا أدنى تحفظ أو مبالغة، عمل إبداعي من النوع الرفيع الذي يؤكد بوضوح القفزة العالية التي يشهدها الفن الروائي في اللغة العربية. كما يؤكد في الوقت ذاته، ما تختزنه الذاكرة العربية والحياة العربية من رموز وأساطير واقعية، تتضاءل معها نماذج الواقعية السحرية مثلما كشفت عنها الرواية في أمريكا اللاتينية. تبدأ الرواية بمدخل مهم في لغته وفي الحديث عن كائن إنساني مقدس «من أهل الله» الذين يأتون بالخوارق والمعجزات هو «أبو الحو». وفي الطريق إليه، وهي طريق لا تنتهي ولا تؤدي إليه، يجعلنا الروائي نشهد، أو بالأصح، نسير في عوالم أغرب من الخيال يكاد ينسينا الانشغال بها «أبو الحو» وبركاته ومعجزاته الخارقة وظهوره الوهمي، ثم اختفاؤه في حالات لا يجيد الحديث عنها أو تصويرها سوى روائي متمكن يمتلك من مساحة الخيال ومن

الوعي بالواقعية السحرية ما يمتلكه الروائي حسن حميد: «يا إلهي يكاد النهار ينتهي، والروح عطشى للوصول، لكننا لا نصل، لذلك رحت أفكر بالرجل. هل سيسألني من أنا؟! وما هي مشكلتي؟! أم أنه من أهل الله يعرف الأسرار والمخبوءات؟! لعله سيفاجئني بجواب قصير فيه حل لمشكلتي، أو لعله سيعيدني مقرّعاً؛ لأن اليوم أو الشهر لا يوافقان طالعي كما يقولون».

ويستمر «الوناس عطية» في رحلته التي تجمع بين الحقيقة والخيال، يمشي كالمنوّم يتابع دليلته «وردة» في الطريق إلى «أبو الحو». والطريق يطول، وعطش الروح يشتد، ولا من أثر يدل عليه أو مكان يحدد بيتاً أو كوخاً أو سرداباً يثبت مقراً لوجوده. وفي الطريق، فجأة، يرى الوناس شجرة خرافية واسعة الأمداء تجعل القارئ يتوقف عند الحديث عنها، وينسى بمتابعته لما يحدث تحتها، «أبو الحو» وما يشغل عقل الوناس وقلبه من خواطر يختلط فيها الشك باليقين، والخوف ببعض الطمأنينة: «وحثتنا على السير مهمة جديدة، فراحت الشجرة تدنو منا وتقترب، شجرة خرافية واسعة الأمداء تطير منها طيور كثيرة، وتحط عليها طيور كثيرة أيضاً، وحولها يجتمع خلق في حلقات.. نساء ورجال، وأطفال، وحيوانات. ومن بُعْدٍ راح يتناهى إلى أسماعنا صوت رجل يتكلم أو يقرأ برتابة

بـاديـة، ومـا مـن شـيء يـعـكـر صـفـوه سـوى أصـوات الـطـيـور المتداخلة. وقبل أن نصل إلى الشجرة استدعى اهتمامنا رجل قصير، رث الـثـيـاب، أشـعـث الشـعـر، شـاحب الـوجـه، خـرزي الـعـيـنين، يـحـمـل بـيـده مـرآة صـغـيـرة يـدنـيـهـا مـن أحد الأطفال الكثيرين الذين تقدموا جمهرة من الرجال والنساء الصامتين بخشوع، وكأنهم تماثيل في هيئات بشر، أو كأنهم في معبد يؤدون طقساً للعبادة أو السحر. توقفت «وردة» بالقرب من الرجل تماماً، فتوقفتُ. لم يحفل الرجل بنا، ولم يلتفت نحونا قط. سمعناه يقول للطفل الصغير: «انظر في المرآة، وقل لنا ماذا ترى»؟! كانت المرآة صافية لا صور فيها ولا أشكال، كنت أراها بوضوح كامل. فهممت أن أقول للرجل: لا شيء في المرآة، أنا الكبير لا أرى فيها شيئاً، فكيف تطلب من هذا الطفل الصغير أن يرى فيها؟! لكن الطفل الذي أصفرَّ لونه تماماً، وغامت عيناه في شرود عميق، قال على نحو مفاجئ: «أرى رجوة»! فاقتربت من المرآة، ونظرت فيها بإمعان، فلم أرَ شيئاً.. لا رجوة ولا عجوة. وزيادة في التأكيد، دعكت عيني ثم نظرت في المرآة مرة أخرى، فرأيتها صافية لا شيء فيها إطلاقاً. ومع ذلك سمعت الرجل يسأل الطفل: «رجوة من؟». فيجيب الطفل: «رجوة أختي»!

ويتواصل الحوار الغريب بين الرجل القصير والطفل، وخلاصته أن الأسرة تعرف أن ابنتها «رجوة» هربت إلى المدينة مع رجل أشقر وطويل. ويبدأ الحوار مع طفل آخر جاء به أبوه ليعرف من خلال المرآة من سرق ماله، ويكشف الحوار أن زوجة الرجل وأختها هما من سرق ذلك المال. ولا يتسرع القارئ فيظن أن الرجل القصير هو «أبو الحو» الذي يبحث عنه الوناس عطية، فمايزال الطريق إليه طويلاً والشمس توشك على المغيب، و«وردة» تحث الوناس على مواصلة السير.

«وأتبعها حائراً مدهوشاً، لكأنني تركت عقلي عند الرجل صاحب المرآة. فرحت ألتفتُ نحوه، وفجأة أحسست أنني مشيت طويلاً وراء «وردة»، ولما وصلت إلى شجرة «البطم» التي كانت قريبة جداً منا، أطلقت البصر نحو الشجرة فما رأيتها ولا رأيت الطيور الكثيرة جداً التي كانت تحط عليها، أو تطير منها، بل لم أر حولي سوى أشجار «الصبار» المخيفة التي أحاطت بي رافعة أكفها العريضة الخضر وكأنها تهم بمهاجمتي أو الإطباق علي. لحظتئذٍ أحسست بخوفٍ شديد راح ينهمر في ذاتي كالمطر الغزير، فصرخت بـ «وردة» لكي تنقذني من رؤيتي وهواجسي، لكن صراخي أرتد إليّ كالصفعات، فهنا لا أحد سواي، وكأن «وردة» لم تأتِ إلى هذا المكان لأرى رجلاً

اسمه أبو الحو»!

ولا تنتهي الرواية بهذا المشهد الغريب والمثير، بل ينتهي المدخل إليها فقط. وتنفتح الرواية على عوالم البحث عن «أبو الحو» و«زينة الدنيا» وآخرين كما عن فلسطين والقدس وجنين، وأماكن أخرى يتم ذلك كله في تقنية تشكيلية هي الأولى من نوعها في عمل روائي تجمع فيه كل هذا الكم من الحواشي والتفاصيل والتذييلات والملحوظات التي أرى أنها زادت على حدها المطلوب. ولكن القارئ المتمعن لا تغفل عيناه عذوبة اللغة ورشاقة التراكيب التي ربما كان لتجربة حسن حميد في الشعر أثر في تشكيلها.

## عندما يصبح الشاعر روائياً:

# خليل النعيمي في «دمشق ٦٧»

شاعر وطبيب وروائي، وكاتب رحلات فريدة في لغتها وتقصيها. لم أقرأ ديوانه الشعري الوحيد، وعنوانه الطويل «صور من ردود الفعل لأحد أفراد العالم الثالث»، كما لم أقرأ كتابه النقدي «موت الشعر»، لكني قرأت أعماله الروائية كاملة ابتداء من «الرجل الذي يأكل نفسه»، و«الشيء» و«الخلعاء»، إلى أحدث رواية كتبها وهي «مديح الهروب»، (الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٥م). وكانت الرواية الأولى مثار نقاش طويل في جلساتنا الأدبية اليومية التي كان من أقطابها البارزين - يومئذٍ - كمال أبوديب. وخلاصة تلك المناقشة التي لم تبرح أصداؤها الذاكرة، أن خليل النعيمي شاعر متمكّن لم يخلع نفسه من الشعر الذي مايزال مسكوناً به يحاصِر لغته، ويضيء تعابيرها، ويضيف إلى الرواية العربية ما تفتقده.

الحديث هنا لن يكون عن أحدث أعماله الروائية «مديح الهروب»، وإنما عن رواية تسبقها في الظهور، وأعني بها «دمشق ٦٧»، (الطبعة الأولى الصادرة عن منشورات دار الجمل، كولونيا- ألمانيا ٢٠٠٣م)، وهي دون مبالغة، من أهم

الروايات العربية التي ظهرت في الآونة الأخيرة أسلوباً وتقنية وموضوعاً. ومثل بقية روايات خليل النعيمي تأخذ حظها الأوسع من الشعر بمعناه الإيجابي الرهيف. وتتألف الرواية من ثلاثة أقسام، ومجموعة فصول، يرصد فيها الروائي سيرة مثقف متشرد في وطنه يشبه عشرات الآلاف من المتشردين الهاربين من واقعهم الغريب، أولئك الذين لا يجدون فيه مكاناً ولا أماناً، ويبحثون عند الأكبر منهم سناً وتجربة، عن إجابة أو إجابات عن أسئلة كثيرة تملأ رؤوسهم عن الوطن والمعرفة والانتماء، عن الحب والفقر والفكر، عن الخوف والمرض والجنس.

لن نذهب إلى الرواية إلاَّ من خلال مناخ من الفكر الذي يتم التعبير عنه بما يشبه الشعر، بل بما هو أعذب من الشعر، ومن خلال أشخاص تلبَّستهم الثقافة في أحدث مستوياتها وأنضجها، ومنهم «ابن الوراق» الذي ينجح في أن يضع بطل الرواية وراويها في إطار من الحيرة والإرباك وهو يحلل القضايا الاجتماعية والسياسية، ويرد الخطأ إلى عوامله الأولية ومنها: «الخطأ السخيف الذي لازلت تخشاه ثلاثي المصدر: خطأ الكيان، وخطأ المكان، وخطأ الزمان. وهو ما يعني أنه سيصيبك حتى ولو كنت في حِمى منه»!.. ومن تحت

جفنيه الأملسين نظر إلى قارعتي وهو يضيف: «ما يهمنا، نحن ليس الخطأ كمفهوم أخلاقي بائس (مثل هذا الخطأ)، بل الخطأ كفعل». وبعد أن استقر في الضوء الدمشقي الآسر تابع بريده، وكأنه يقرأ كلامه في لوح: «أو ما نسميه نحن الخطأ الجليل» وهو، أكمل موضحاً، «الخطأ الذي يمتلك حقيقته الخاصة به»!.. وبعد أن ضاعت نظراته في الحجم الهائل للناس الذين لم يكفوا ذلك اليوم عن الهرولة والمرور أضاف بوثوق: «فالحقيقة ليست ملكاً لأحد، وبخاصة لأولئك الذين يزعمونها»؟ (ص٢١).

إن هذا المستوى العميق من الفكر لا نصادفه إلاَّ قليلاً في الأعمال الروائية، والعربية منها على وجه الخصوص، حيث يتعمد بعض الروائيين تسطيح أفكاره حرصاً على الوصول إلى أوسع شريحة من القراء من ناحية، وحيث يعاني بعضهم الآخر فقراً في التفكير، وينصب اهتمامهم على البنية الحكائية أكثر من اهتمامهم باللغة ومستوى التفكير من ناحية أخرى. وبالنسبة إلى الروائي خليل النعيمي، فإن هذا المنحى لا يتمثل في رواية «دمشق٦٧»، وإنما في كل أعماله الروائية التي تصدر عن مخزون فكري عميق تنطق به شخوصه الروائية بسهولة ويسر، وبعيداً عن التكلف، إضافة إلى أنه يدرس جيداً

الخلفيات الذهنية والاجتماعية لشخوصه، ويضع كلاً منها في المكان الصحيح، وفي سياق روائي وفني لا يسطو على البنية الروائية.

ومن النافل القول، إن خليل النعيمي يؤكد من رواية لأخرى أنه مبدع مسكون بهموم الإنسان وقضاياه، وأن أعماله الروائية أكبر من أن تقف عند اليومي والعابر والهامشي من الأحداث. كما أنها جميعاً – أي أعماله الروائية – تشكل عالماً من المغامرات الفكرية الخطيرة التي تكشف – منذ «الرجل الذي يأكل نفسه» إلى أحدث أعماله – وبوعي عميق، أحوال نماذج من الأفراد والجماعات العربية عبر علائق وتحولات تعكس ما حدث ويحدث في زمننا الراهن، وبقدراته اللغوية الفائقة وما حققته من مستوى تعبيري قادر على اكتناه الواقع وإدانته، والسخرية به من ناحية، وفضح تراكماته من ناحية أخرى. إنها باختصار رواية تقوم على النقاش الفكري العميق، والرواية في أسمى تجلياتها، عمل فني يجعل قول الحقيقة ممكناً دون أن يتعرض القاتل للمساءلة المباشرة.

يعطيك عنوان الرواية «دمشق ٦٧»، لأول وهلة شعوراً بأن وقائعها سوف تدور حول ما جرى في ذلك العام المشؤوم، وأهمها هزيمة الخامس من يونيو/حزيران. إلاَّ أن الرواية تكاد

تتجاهل ذلك الحديث تماماً، وإن كانت تمر به من بعيد ولا تلامسه صراحة أو تقترب من فجيعته. الرواية تكتفي بالحديث عن دمشق: لياليها ونهاراتها، شوارعها ونسائها وناسها، وانشغالات مفكريها، وما يعانيه المثقف الذي يعيش على الهامش ويزجي وقته بالحديث عن التناقضات الرئيسة والثانوية، والاختلافات والمنازعات الفكرية التي ما تكاد تهدأ حتى تثور، وكأن مثقفي الأمة - يومئذٍ - كما هي حالهم الآن، في معزل عما يصيب الأمة في الصميم، وما تتعرض له من انتقاص في الأرض والكرامة.

في الرواية ملمح جنسي يتراوح صعوداً وهبوطاً، ويكشف عن مزيد من حالات الإحباط التي عاناها شباب ذلك الزمن، وعن عجز بطل الرواية وراويها عن توفير الخبز فضلاً عن الجنس الذي يرونه يسير على الأرصفة مملوءاً مكتنزاً يستثير رغبات المحرومين، ويدفع بهم إلى مغامرات شبه طفولية، أو إلى أحلام غرامية خارج الواقع يستفيقون بعدها على خواء الواقع وتداعياته، وما تطرحه أيامه من ظمأ لا يعرف الارتواء «قبل أن تمشي نظرت إليّ. نظرت إلى ينبوع من الشفقة واللامبالاة. قبل أن.. كانت تقف بذهول في نسيم الغروب الدمشقي وقد غطّت الأنوار الخافية حناياها. كنت أسترق

النظر إليها دون أن أجرؤ على مواجهة صوتها اليابس المخيف: صوت حطّاب من أقاصي «الجزيرة» في شتاء بارد ومميت، صوت لا يدل على صاحبه، وإنما يحميه. لكأن الكائنات المحيطة بها لا تهاجم إلاَّ بالصوت.. كدت أضحك- ولكن، أضحك ممن؟ وعلى من؟ وها هي ذي قد أدارت ظهرها الناحل لي، قبل أن أقول لها شكراً؟ ورأيتها وهي تبتعد، تشير من جديد بيدها السمراء الرقيقة إلى الجهة العكس، وبنبرة صوتها الطالع من القبر تقول: القصّاع هناك. هناك، لكأنها كانت تريد أن توقعني في الخطأ مرتين؟» (ص١٨).

تبدو العلاقة بين الجنس والرواية وثيقة، لكن هذه العلاقة لم تدرس بما فيه الكفاية، ولم يدرك عدد من النقاد بعد أن الحديث عن الجنس في الروايات الجيدة لا يأتي للجنس ذاته، ولا يُقصد منه إغواء القارئ أو إغراؤه بمتابعة القراءة - كما يظن بعض النقاد - وإنما يأتي نوعاً من الترميز لما يعجز الكاتب عن الإفصاح عنه أو الرغبة في ممارسته. كما هي الحال في هذا العمل الذي يحتل الجنس فيه مساحة لا بأس بها. لكن نظرة نقدية فاحصة تكشف أن الجنس لم يكن هدفاً بقدر ما كان وسيلة أو أداة للبحث في أمور أبعد من مدى «الجنس»، وأكثر أهمية وحضوراً في حياة البشر والحرية

والعدل الاجتماعي. وهذا بعض ما تكاد تقوله الكلمات التي تلت هذا المشهد الجنسي القصير وإشاراته، والكلمات التي يقولها الروائي على لسان أحد أبطال الرواية:

«وكأن «ابن الوراق» لم يكن ينتظر مني (إلاَّ هذا التردد المحبط)، قال عندما علم بالأمر، وبه نوع من الاعتزاز الغامر بالذات (بذات العارف كل شيء): أفضل طريقة لفهم «إشارة ما»، هي اعتبارها منهجاً في التعبير لا مجرد إشارة عابرة لا دلالة لها ولا منظور. وبعد أن تنفس بهدوء، أضاف بنفاد صبر: وذلك يقيض مقاربتها بوعي، والنظر إليها بحذر دون الوقوع في أخطار تفسيرها المتسرع. وهو ما يعني ضرورة الإحاطة بخفاياها قبل الاندماج بما تريدنا أن نتدلَّه به، وأن نتماهى وإياه»، (ص١٩). المرأة إذاً، لم تكن سوى رمز لمعنى، والإشارة بعدها إلى «القصاع» وهو مكان بالمدينة، لم تكن سوى إشارة إلى اتباع منهج في التعبير والانتماء.

في هذه الرواية أشياء أهم من الشعر والجنس والفكر، شيء يستدعي قدراً أكبر من التأمل وإعادة القراءة، وفي ذلك أسماء أبطالها الذين يظهرون ويختفون ثم يعودون إلى الظهور. فالاختفاء وفق شروط يمليها تسلسل الأحداث، فإذا استثنينا الراوي الذي لم نعرف له اسماً، و«ابن الوراق» وهو اسم

تاريخي، فإن بقية الأسماء الأهم هي: بكر وعمر وعثمان وعلي. وإذا ما توقفنا عند مكان الاجتماع اليومي وهو «السقيفة»؛ فإن شيئاً من الإسقاط التاريخي على الحاضر ومتناقضاته يبدو غير مستبعد ولا مستغرب: «في السقيفة، حيث التأم شملنا، من جديد، كان بكر يؤنب أحداً لا أراه، لكأنه يريد أن ينتقم من نفسه لرجل الورقة البيضاء التي مزقت، بعنف، أمامه. كان يتمتم وهو يريد، في الحقيقة، أن يصرخ: تبدّدون الناس من حولكم، بدلاً من أن تؤلفوا قلوبهم؟ كيف تفعلون ذلك، يا عمر؟ كان يدق الأرض بقدمهِ الهائلة (أو التي أحسستها هكذا)، يدقها في مكانه وكأنه الأسد الهصور. أكان يكتشف لأول مرة؟ وهل «يُقبَل» اكتشاف متفاوت مثل هذا من قِبَلِ «امرئ» يضم العالم بين جناحيه؟ صرت أفكر ساكتاً، وأنا ألاحق العلامات، وقبل أن يقول أي منهم شيئاً، كان صوته الأجش ينسكب في أصداغنا من جديد: نحن نريد أن نستعين على المشقة بالعدل، وها أنتم تفعلون العكس يا عمر»، (ص٢٦٦).

# مدار الفن

## محاولات فاشلة لتأطير الإقليمية في الفن

لا تكاد تمر مناسبة من المناسبات الدينية أو الوطنية يكون للفن فيها دور صغير أو كبير، إلاَّ وتتصدر الأجواء نعرة أو أكثر من النعرات الإقليمية السخيفة التي يثيرها في الأساس بعض المرتزقة والمتكسبين من وراء هذه الإثارات، أو من وراء تعصبهم المبالغ فيه لهذا الفنان أو ذاك، في محاولة بلهاء للاستئثار بعطف أبناء القطر الذي ينتمي إليه هذا الفنان، وكأن الطريق إلى الارتزاق مسدود لا تفتحه سوى هذه الأساليب المفلسة التي تتجاهل وحدة الأمة، وعروبة كل ما

يثري وجدانها من أفكار وفنون وآداب.

ورحم الله الفنان الكبير سيد مكاوي صاحب الأغنية الذائعة الصيت «الأرض بتتكلم عربي»؛ فقد استطاعت هذه الأغنية بلحنها العذب، وبهذه الجملة القصيرة، أن تختزل بواقعية شديدة البساطة أبعاد الصورة الصادقة للواقع العربي – كما كان وكما ينبغي أن يكون ثقافياً وفنياً – ونجحت في أن تؤكد حقيقة عروبة الفن والإبداع، على الرغم من كل المحاولات الشرسة واليائسة لتشويه ملامح هذه الصورة القومية أو التقليل من شأنها. ويبدو أن واقع الحال أقوى من كل المحاولات، وأن الصورة التي رسمها الفنان الراحل سيد مكاوي للأرض الواحدة التي تتكلم بالعربي، تزداد قوة ورسوخاً بمرور الزمن. وكل شيء حولنا اليوم وغداً ناطق بالعربية وموجه إلى كل العرب دون استثناء، وهذه هي المرئيات والمسموعات والمقروءات تتكلم بالعربي، وتثبت في كل دقيقة تمر من الزمن أن الأمة واحدة، وأنه من خلال اللغة العربية بكل ظلالها وأحلامها، يصعب العبث بوحدة الأرض العربيّة أو التشكيك في مشاعر أبنائها.

ومهما كانت الملاحظات على ما تقدمه الإذاعات المرئية والمسموعة من نصوص هابطة في التمثيل وفي الأغاني

والبرامج، إلاَّ أنها تتكلم بالعربي وتتجه إلى المشاهد العربي. وهذا الموقف في حد ذاته يغفر لها ما تقترفه من سوء الاختيار أحياناً، وما تكبد به المشاهد يومياً من أعباء المتابعة لبرامج وأفلام بالغة السوء. ويبدو أن بعض هذه القنوات المرئية والمسموعة قد بدأت منذ وقت قصير في مراجعة رحلتها، وفي التشدد في الاختيار والعمل على تجاوز الأخطاء التي وقعت فيها، ومن يدري فقد تنجح هذه الوسائل - بعد المراجعة - في أن تكون نموذجاً وقدوة لبقية القنوات في تصحيح المسار والعودة من رحلة الهبوط التي توهمت أن الانسياق خلفها سوف يساعد على أن يشد إليها مزيداً من المشاهدين، في حين أثبتت الأيام عكس ذلك تماماً، بل أكدت أنه كلما كانت القناة أكثر رصانة واحتراماً للمشاهد أو المستمع، كان الإقبال عليها أكثر. وقد قيل - والله أعلم - إن إحدى الفضائيات احتجبت - قبل حين من الزمن - لتعود إلى مشاهديها أكثر رصانة وقدرة على إيصال المفيد والمتميز، ولكي تقوّم من ألسنة مذيعيها باللغة العربية التي تجمع ولا تفرق، وتؤسس لمشروع نهوض حضاري وثقافي يحافظ على وحدة الوجدان العربي، ولا يلغي أهمية التنوع والاختلاف داخل الثقافة العربية التي ترسخت عبر القرون، وأصبحت التعبير الصادق

عن الهوية الواحدة والحلم المشترك.

وإذا كانت بعض القنوات المرئية والمسموعة قد بدأت رحلة المراجعة انطلاقاً من هذا المفهوم القومي، فإن عدداً من المثقفين أو المحسوبين على الثقافة، لم يبدؤوا بعد نوعاً من المراجعة تؤهلهم للحديث مع الملايين من أبناء هذه الأمة، وتحمي كتاباتهم ومناقشاتهم من الوقوع في براثن الإقليميات الضيقة التي لا مستقبل لها، والتي تظهر بين حين وآخر على السطح من خلال التعصب المريض لنوع من المسلسلات المنتجة في هذا القطر أو ذاك، كما هي الحال مع المسلسلات المصرية والسورية، أو للتعصب لفنانة ضد أخرى كما كانت الحال مع أم كلثوم وفيروز.. فأم كلثوم –عند هؤلاء المتعصبين – هي صوت مصر، وفيروز عند الطرف الآخر من المتعصبين، هي صوت الشام، في حين أن الفنانتين الكبيرتين هما صوت الأرض العربية، وصوت الوجدان العربي في مشرقه ومغربه.

ولا شك أن رجل الشارع العربي، وهو يشكل بالنسبة العددية ٩٠٪ من سكان الوطن العربي الكبير، لا يفرق بين كاتب وكاتب ولا بين فنان وفنان، لا عن جهل، بل عن وعي قومي متقدم يجعله لا يهتم بالتفاصيل الصغيرة، مثل: أين وُلد

أحمد شوقي أو أحمد رامي، أو بشارة الخوري، أو نزار قباني، ولا أين ولد محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأم كلثوم وفيروز ونجاة الصغيرة.. إن رجل الشارع العربي، وهو صمام أمان الوحدة الوجدانية، يكتفي بمعرفة أن هؤلاء وغيرهم من الفنانين والمبدعين ينتمون إلى الوطن العربي، وإلى هذه اللغة التي يقدمون أعمالهم الفكرية والفنية عبرها ومن خلالها إلى كل الناطقين بها من أقصى المحيط إلى أقصى الخليج.

وإذا كان هذا هو موقف رجل الشارع العربي، وهو الموقف الطبيعي والصحيح، فإن المطلوب أن تتطابق معه مواقف بعض المثقفين الذين يغردون خارج السرب، ويسعون بإقليميتهم المريضة إلى أن يعزلوا الفنانين وبقية المبدعين العرب عن البحر الواسع من جماهير الأمة كلها، في محاولتهم البلهاء إلصاقهم بواقع إقليمي معين، أو بمساحة محدودة من الأرض العربية التي تتسع لكل الأصوات ولكل المواهب أيّاً كان مصدرها أو مكان ظهورها. ولا ينبغي أن ننسى الدور الذي قام به الفن – الأفلام والأغاني – في المحافظة على اللغة العربية في عدد من الأقطار العربية في شمالي إفريقيا، وكيف كانت هذه الأفلام والأغاني مدرسة لتعلم اللغة العربية. وقد حدثني أحد الأدباء الجزائريين – قبل سنوات – أنه كان

يشاهد الفيلم الواحد أكثر من ثلاثين مرة ليتمكن من إتقان الحديث الذي يدور بين الممثلين، وبفضل تلك الأفلام استطاع أن يجيد اللغة العربية ويكتب أعماله الروائية بلغة عربية سليمة وصافية.

إن الذين يحاولون إثارة نوع من الغيرة بين الأهل في مصر وسوريا نتيجة النجاح الذي حققته المسلسلات السورية في السنوات الأخيرة، لا يدركون أنه نجاح للمسلسلات المصرية نفسها، وأن التنافس الشريف مطلوب داخل القطر الواحد فضلاً عن أنه مطلوب بين قطر وآخر. والغريب أن هؤلاء الذين تتصاعد نزعتهم الإقليمية في وجه بعض المسلسلات العربية لا يرفعون صوتاً واحداً تجاه هجمة الأفلام الأمريكية التي كانت وماتزال، تطرد الأفلام العربية من الشبابيك وتكاد ترمي بها إلى سلة المهملات، لولا المحبة التي يحظى بها الممثل العربي من رجل الشارع، واعتزازه بكل ما هو عربي في الفن أيّاً كان مكانه أو مصدره.

# من عصر الغناء إلى عصر الغُثـاء

يتحدثون – في هذه الأيام – عن السلام المضاد للسلام، وعن الديمقراطية المضادة للديمقراطية، وعن العولمة المضادة للعولمة، ولا يتحدثون عن الأغنية المضادة للأغنية، عن هذا الغُثاء المسمى أغاني وهي ليست كذلك، لا من حيث الكلمات أو اللحن أو الصوت.

وإذا كان الواقع الراهن – لأسباب يكاد يعرفها الجميع – لا يفرز إلاَّ الغثاء في المواقف، وفي أساليب التعامل بين مخلوقات هذا الوطن الكبير، فماذا يتوقع الإنسان أن يصدر عن هذا الغثاء؟! علماً أن الإبداع في مختلف تشكلاته ما هو إلاَّ انعكاس للواقع، وصدى لمؤثراته الاجتماعية والاقتصادية. وإذا كانت نظرية الانعكاس في الأدب، وفي الشعر بخاصة، قد تعرضت لهجوم قاسٍ من بعض النقاد المحدثين فإنها – رغم ذلك الهجوم – ماتزال التعبير الدقيق عن أثر الواقع في الأديب وأدبه، ولا يستطيع أحد من النقاد – أياً كان موقفه النقدي – أن ينكر أن واقع الأغنية العربية، وما تعانيه من هبوط، ليس إلاَّ التجسيد الطبيعي للهبوط العام الذي يعانيه الإنسان أولاَ، ثم الأغنية ثانياَ.

وما من عاشق للموسيقى العربية أو محب للأغنية، إلاَّ وقد

شغل نفسه بالتوقف الطويل تجاه ما يحدث للأغاني من هروب عن عروبتها الموسيقية وأصالتها الفنية، وما أدركها من الضعف الواضح في التعبير عن عواطف الناس وأشواقهم، وأطال وقفته للمقارنة بين ما كانت عليه حال الأغنية العربية في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، وما هي عليه الآن، وكيف أن كل أغنية تمثل المرحلة التي صدرت عنها، فبينما تمثل الأغاني القديمة بحضورها الفني والعاطفي مراحل التحرر والشعور بالكرامة القومية، والانعتاق من قبضة الاحتلال، وتستوي في ذلك الأغاني العاطفية أو الوطنية، الموسيقى والكلمات، فإن أغاني المرحلة الراهنة تعكس واقع الهزيمة، والشعور بالخيبة والإحباط في الكلمة واللحن على السواء.

والثابت - من خلال المقارنة - أن فنان الأربعينيات والخمسينيات لم يكن يحرص على اختيار الكلمات والألحان وحسب؛ وإنما كان يحرص أيضاً على ألاَّ يقدّم في العام الواحد سوى أغنية واحدة أو أغنيتين.

كان محمد عبدالوهاب - على سبيل المثال - نموذجاً للفنان الذي يحرص على ألا يطلع على محبيه إلاَّ بأغنية واحدة في العام، كما كان حرصه على اختيار أجود الشعر من

إبداع شعراء عصره، أو من الشعراء الأقدمين محل تقدير وإعجاب. وعندما نقرأ حكايته مع أغنية «الجندول»، كيف أنه اختار كلماتها، ثم كم أمضى من الوقت في تلحينها، ونقرأ أن عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين حضر تسجيلها، ندرك مدى العناء الذي كان يعانيه هذا الفنان في إعداد أغنية واحدة، وكيف أن هذه الأغنية وأمثالها تبقى إرثاً فنياً للأجيال المتعاقبة، يجد فيها جيل اليوم ما كان يجد فيها جيل الأمس من إثراء للروح وغنى للوجدان. ومعظم أغاني هذا الفنان «الموسوس» – والوسوسة صفة ألحقت به نتيجة حرصه الشديد على التأني والتجويد في اللحن والأداء – ستبقى إلى ما يشاء الله من الأزمان دون أن تفقد شيئاً من أصالتها وتأثيرها.

أما الآن وفي عصر السرعة، عصر «السندوتشات» فلم يعد أمام «الفنان» الجديد الذي تعوزه موهبة الفنان الأصيل من الوقت ما يكفي لاختيار كلمات أغانيه، إن كان يمتلك قدرة على الاختيار، كما لم يعد يمتلك من الوقت ما يكفي أيضاً لاختيار اللحن المناسب، وهو حريص على أن يسابق سرعة الزمن، ويسابق زملاءه الذين يركبون أحدث السيارات وأسرعها في توزيع أكبر عدد من الأشرطة أو (الألبومات) على

حد تعبيرهم. وعدد من هؤلاء «الفنانين» الجدد، يريدون أن يملؤوا الأسواق بألبوماتهم المتتابعة، ولو استطاع كل واحد منهم أن يقدم كل شهر، أو كل أسبوع ألبوماً لما تردد، وهنا يتجلى الفارق بين أغاني الأمس وأغاني اليوم، بين الفن الجاد العميق والفن العابر الذي يشبه الإبر الميدانية التي تستخدم مرة واحدة فقط ثم ترمى.

والغريب، بل الباعث على الأسى، أن لهذه الأغاني الهابطة سوقاً رائجة، وجمهوراً هابطاً عملت الظروف العابثة على استدراجه، وعلى أن تهبط به وبذوقه، وتعبث بأحاسيسه، وتجعله يتقبل هذا الغثاء على أنه فنّ.. ولكن ما يبعث على الأمل أن الجمهور الأكبر لايزال يجد في الأغاني القديمة، وفي أغاني الرواد بخاصة، ما يهدهد عواطفه ويثري إحساسه، كما أن النماذج الجيدة التي تظهر من حين إلى آخر تخفف من هول الخيبة، وتجد من الاحتفاء والإعجاب ما يذكّر بما كانت تلقاه الأغاني الجيدة في الأربعينيات والخمسينيات. وليس من الضروري أن تكون أغانينا في نهاية القرن كأغانينا عند منتصف القرن من حيث الموسيقى والكلمات والأداء، وإلاّ أصابنا التكرار والمحاكاة بالتخلف، ولكن للفنون شروطاً إذا تخلت عنها لم تعد فنوناً، وكذلك للأغنية شروط لا بد أن

تخضع لها وإلاَّ فقدت مصداقية أن تكون أغنية، وليس في استطاعة هذا اللون من الغناء أو الغثاء الذي يملأ المخازن والدكاكين، أن يسعد إنساناً واحداً، بل ربما كان الكثير منه قادراً على إشقائه وعلى تشويه معنى الفن الغنائي في نفسه. ومما يبعث على الأمل أن بين طابور المغنين الذي يتسع يوماً بعد آخر لنماذج تمتلك من القدرات الصوتية، وإتقان الأداء ما يؤهلها لإنقاذ هذا الفن الجميل من حالات التردي التي وصل إليها بحكم قانون السوق، وهو قانون يتعارض مع قيم الفن والجمال، ولا يقيم وزناً للذوق العام، وهدفه الأول والأخير كسب المال ولا شيء بعد ذلك أو قبل ذلك.

أتمنى أن يكون واضحاً أن هذه الملاحظات لا تتعمد الإساءة إلى الأغنية العربية الراهنة، ولا المساس بأصحابها وصنَّاعها من مغنّين وملحنين وشعراء، أو الانتقاص من قدرهم؛ وإنما القصد من إثارة الموضوع العمل على حماية الذوق والارتقاء بالأغنية لما تمتلكه من تأثير، وما تبعثه في النفوس من حالات الاستواء والاعوجاج. ولست مع القائلين بأن الأغاني الهابطة هي السبب في هبوط الأمة والوصول بها إلى هذا المستوى من الانحطاط السياسي والفكري، ولكني أميل إلى الرأي الآخر الذي يرى أن سقوط الأمة وهبوط

أحلامها قد أدى إلى هذا النوع من الأغاني الهابطة. وواضح أن مجموعة من العوامل المثبطة قد تضافرت على المواطن العربي، ودفعت به إلى هذا الحضيض، وجاءت الأغنية بعد ذلك لتؤكد هذا الهبوط، وتعمل على استمراره والرضوخ لمسبباته.

أخيراً، إن أصابع الاتهام لا تتجه إلى الأغنية وحدها بقدر ما تتجه إلى الثقافة بعامة، وإلى هذا المكوِّن الأساسي لوعي الإنسان، وما بدأ يحمل في جذوره من مكونات غير صالحة، وغير ممتعة للعقل وللأذن وللعين والقلب والوجدان. إن تخصيص الأغنية بهذه الملاحظات دليل على أهمية دورها في حالة استقامة أمرها وانتصارها على هذا الذي يحدث من تخريب للذائقة، ومن عبث بالإنسان العربي، هذا المحروم - لأسباب تاريخية - من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، وحرصه الشديد على الأغاني انطلاقاً من أن الموسيقى في حياة البشر تجري مجرى الدم في العروق، ولا خلاص من الأغاني الهابطة إلاَّ بموسيقى راقية، وبأغانٍ تسمو فوق الغرائز والأهواء.

# الفن العظيم
# وصرعات الدعوة إلى القبح والتشويه

في العدد (١٤) من مجلة «دبي الثقافية» تحقيق مثير عن قدرات فنان إيراني يستطيع بأنامله أن يحول الإنسان إلى قرد. أثار التحقيق اهتمامي بل خوفي، كما لا بد أن يكون قد أثار اهتمام وخوف آخرين ممن يتابعون كل ما تنشره هذه المجلة، والسؤال الذي أثاره التحقيق بالنسبة إلي هو: ما الذي يدفع فناناً مبدعاً إلى تشويه الوجوه السوية؟ وأي مكسب إنساني أو فني يترتب على مثل ذلك العمل المرعب، سيما حين نعلم أن تشويه البشر أشكالهم وأرواحهم ونفسياتهم، عملية جارية في الواقع وقائمة على قدم وساق في أكثر من مكان من عالم اليوم، وفي وطننا العربي بخاصة؛ حيث تنشط جماعات رسمية وغير رسمية في تشويه الوجوه والنفوس، وفي سحق الأحلام وتقريب اليوم الموعود الذي يصبح معه البشر قطيعاً من الأغنام أو من القرود – لا فرق – استجابة لهدف شنيع ووضيع؟!

إن هدف الفن العظيم – وهو في الوقت ذاته هدف كل فنان عظيم– العمل على إعلاء إنسانية الإنسان شكلاً وموضوعاً، والارتقاء به إلى درجة تجعله ملاكاً يحب لغيره ما يحبه

لنفسه، ويكره لغيره ما يكرهه لنفسه، وأن يعمل أيضاً ما استطاع على أنسنة الحيوان والارتقاء به إلى درجة تجعله يقاوم غرائزه ووحشيته إن كان من الحيوانات المتوحشة، وذلك ما كان تراثنا الأدبي والفكري قد استوعبه، وتجلى في صنيع أسلافنا المبدعين حين أضفوا كثيراً من الأنسنة على عالم الحيوانات، كما في «كليلة ودمنة» وفي محاورات «إخوان الصفاء». وأمامنا الآن نماذج كثيرة تقدمها لنا الفضائيات بالصوت والصورة، عن تعايش المتناقضات في عالم الحيوان كتعايش القطط مع الكلاب والفئران مع القطط، وعن تلك اللبوة التي ترضع صغار الغزلان. ونماذج أخرى أكثر إبهاراً ونجاحاً في أنسنة الحيوان وتهذيبه، وهي مشاهد واقعية ليست (مفبركة) أو (مدبلجة) وتؤكد أن بعض الحيوانات – إن لم تكن كلها– تملك من المشاعر الرقيقة ما يجعل الإنسان، الحيوان الناطق العاقل، يخجل من قسوته وصلافة مشاعره.

ولا أتفق بحال مع قراءة بعض الجهود الفنية من وجهة نظر إسقاطية قد ترى في جهد الفنان الإيراني أمثولة رمزية إلى الواقع الذي يعانيه إنسان العصر الحديث من تشويهات لا حصر لها، بعضها غير متعمّد وبعضها الآخر والأخطر متعمّد وناتج عن استخدام أسلحة التشوية الشامل، وما أكثر الأطفال

في العالم الذين شوهتهم الحروب أو الذين خلقوا مشوهين من جراء الأسلحة المحرمة التي استخدمتها الجيوش المتصارعة، إضافة إلى جهود تبذل في حروب من نوع آخر لتشويه الشخصية الإنسانية والعبث بمكوناتها الفكرية والذهنية لا لتكون طبيعتها فحسب وإنما لإفراغها من شحنة القدرة على المقاومة.

في مقدور الإنسان – أي إنسان – أن يصبح ملاكاً أو قريباً من الملاك إذا ما تحرر من الخوف أولاً، ومن ضغط الظروف المادية والنفسية ثانياً، وإذا ما تحررت روحه من الرغبات الجامحة الهوجاء التي تدفع به بعيداً عن الخط المستقيم. وكان واضحاً –ومنذ وقت ليس بالقصير – أن التحولات الجديدة في حياة الإنسان إما أن تدفع به إلى أعلى، وإلى عوالم السمو والارتقاء في المواقف والسلوك، وإما أن تنحدر به إلى عالم الحضيض بكل ما يفرزه هذا العالم المنحط من تفاهات وصغائر وعنف وتدهور في القيم، والإسفاف في أساليب التعامل اليومي، والتنكر لمبادئ الحق والخير والجمال.

لست – هنا – واعظاً، ولا أريد أن أكون، لكن ما يحدث في الواقع من اختلال في العلاقات الإنسانية، وما تسعى إليه بعض الفنون القولية أو البصرية من إشاعة البذاءة والابتذال،

وتصوير الأجسام الكريهة والمخلوقات المثيرة للرعب، وغياب البعد القيمي في نماذج بعينها من الأعمال الإبداعية القائمة على الأحلام الكابوسية والتصورات المستقبلية المفزعة، يبعث على القلق والخوف من الآتي، وما يحمل في طياته من أخطار ومعضلات شديدة التعقيد.

إن إنساننا المعاصر، على رغم اللامبالاة البادية ظاهرياً على سلوكه اليومي، يبدو منسحقاً وخائفاً حتى العظم تحت وطأة المخترعات المتلاحقة لوسائل الدمار والتشويه للطبيعة، وما تلحقه من إفساد للبيئة وانقراض لبعض المخلوقات النباتات والطيور. وإنسان هذا واقعه وهذه صورته، لا يجوز أن يتحول الفن في حياته من تجسيدات جمالية تبعث البهجة والأمل، إلى تكوينات كابوسية تضاعف من رعبه وتجعله يرتعش هلعاً وقلقاً من المصير الفاجع الذي ينتظره، وما بات الفن في بعض أشكاله يوحي به أو بالأحرى يبشر به، ويعمل على تهيئة الوجدان الإنساني لتقبله كأمر واقع لا مفر منه ولا خلاص.

# هل انحدرت الفنون الموسيقية
# أم أن أذواقنا شاخت؟

لا أخفي أن شعوراً بالراحة والغبطة يغمرني عندما أستمع إلى فرد أو مجموعة أفراد من الجيل الجديد ينتقدون الفوضى السائدة في الموسيقى (الجديدة)، ويتحدثون بوضوح وألم عن هبوط مستوى الذوق الفني لدى أطراف من هذا الجيل لا يتمتعون بأدنى قدر من الثقافة الموسيقية، ولا أخفي كذلك أن ملاحظتهم هذه تجعلني لا أهتم فقط بسلامة موقفي ومواقف أبناء جيلي تجاه التشوه المتعمد لذوق أبنائنا وبناتنا فحسب، بل تجعلني أطمئن إلى أن هناك من أبناء الجيل الجديد من يشاركنا التذمر لما يحدث للموسيقى من هبوط لا علاقة له باختلاف الأذواق الذي يقوم عادة بين الأجيال، وإنما هو نابع من تخريب متعمّد وإشاعة لون من الموسيقى الهابطة المعتمدة في أساس تكوينها الإيقاعي على الإثارة الجسدية بعيداً عن فن الموسيقى الرفيع والهادف إلى خلق حالة من الانتشاء الروحي.

وأزعم أنني وأفراد من جيلي، نتابع منذ وقت طويل الإصغاء باهتمام وإعجاب لنماذج رائعة من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، ونتابع أحياناً الأغاني الغربية الحديثة

الهادئة والصاخبة أيضاً، ولكننا لا نطيق الاستماع إلى كثير من الأغاني العربية الحديثة الموصوفة بالشبابية، والتي تقوم على تنافر شديد في الآلات والإيقاع. والحديث هنا لا يشمل الأغاني الشعبية (عدوية وشعبان وأمثالهما)، وهي ظاهرة لها مستمعوها وعشاقها، ولها ظروفها وأسباب شيوعها داخل طبقة معينة من المجتمع العربي في مصر وبعض الأقطار العربية. وكم حاولت أن أصغي باهتمام إلى بعض الأغاني التي يقدمها بعض الفنانين الشبان فأزداد نفوراً وتراجعاً وإنكاراً واستنكاراً لما يقال من أن لكل جيل ذوقه.

وما يحدث في دنيا الموسيقى اليوم من اجتهادات عشوائية ومن رفض أو قبول، لا يدخل على الإطلاق في مجال ما يسمى بصراع الأجيال، وأن الأذواق تتغير بتغير الأزمان والثقافات، وإنما هو صراع بين الفن واللافن، بين الإبداع الموسيقي كما ينبغي أن يكون، وبين تشويه الإبداع أو ادعائه في أحسن الأحوال. لقد شهد الوطن العربي في القرن الماضي ما يمكن تسميته بصراع الأجيال في الإبداع الأدبي والفني؛ في القصيدة واللوحة والأغنية والقطعة الموسيقية الصافية. وكان ذلك الصراع يندرج بحق في إطار اختلاف الأذواق بين تقليديين متمسكين بمستوى من الإبداع الأدبي والفني

المحافظ على قواعد طال عليها الزمن، وبين معاصرين يرغبون في الجديد ويطمحون إلى التغيير، وإلى فن يتحرر من سيطرة القديم لكنه لا يخلو من قواعد ومن مواصفات فنية لا تصدم الذوق العام.

لكن ما يحدث الآن في مجال الفنون، وفن الموسيقى بخاصة، لا يمكن - كما سبقت الإشارة - أن يندرج تحت أية تسمية سواء صراع الأجيال أو اختلاف الأذواق، وهو يمثل حالة أو نوعاً من الثقافة الموسيقية الهابطة يصاحبها قدر من الذكاء الهادف إلى «استهبال» الجمهور الغائب عن ثقافة الماضي والحاضر. وهذا الجمهور (الصغير) المحروم من العطاء الموسيقي القادر على الارتقاء بالذوق والروح معاً، وهذه الإشكالية الفنية لا تظهر على حقيقتها وفي صورتها المؤذية، إلا في الأقطار التي لم تكن قد عايشت فن الموسيقى في أرقى مستوياته وعرفت قاعاتها ومسارحها أنشطة فنية تسمو بالعواطف والعقول.

وفي حين يمر الشعر العربي - وفق تقييم نقاده- بمرحلة ازدهار، على رغم ما يسود الواقع من اختلاف الأذواق وتنوع الأشكال الشعرية، وكذلك الشأن مع الفنون التشكيلية العربية، فإن وضع الموسيقى لا يسر أحداً، وجديدهُ - أو ما يبدو للناس

أنه جديد- لا يروي ظمأ النفوس العطشى إلى فن يعيد التوازن الروحي، ويفتح آفاقاً موسيقية تعيد إلى أرواحنا البهجة والفرح. وهنا لا ننسى أن التقنيات الحديثة والطفرة التكنولوجية لعبت دوراً مخيفاً في إشاعة الفن الهزيل. وقد يقال.. قد يقال إن الواقع العربي الراهن بانتكاساته وهزائمه المتلاحقة، لا يمكن أن تنبثق عنه فنون رقيقة المستوى، وأن التدني لا يطال الموسيقى وحدها، والأغنية وحدها، وإنما يطال كل شيء، وهو قول لا يخلو من مصداقية، لكن هناك خبثاء كثيرين يذهبون إلى أن هذا الواقع الهابط نتيجة طبيعية للأغاني الهابطة؛ لأن الموسيقى معيار دقيق لصعود الأمم وهبوطها.

وأياً كان الأمر، فإن وضع الموسيقى العربية إلى لحظة كتابة هذه السطور، في تدهور مستمر، وهبوط لا يتوقف عند حد. ولولا المخزون الموروث لعمالقة الموسيقى والغناء أمثال: محمد عبدالوهاب، والسنباطي، والرحابنة، وفريد الأطرش، وبليغ حمدي، ومحمد الموجي، وعدد آخر لا تحضرني أسماؤهم الآن، لولا ذلك المخزون في الأشرطة، وفي الوجدان العربي، لكان القحط الفني يحاصرنا من جميع الجهات، ولن تخفف من حالة التشويه بعض الأصوات الصاعدة من أطراف الوطن

العربي تشدو بالفطرة وتعتمد الموروث الشعبي الأصيل بكل ما تبقى في قرارته من توهج وشجن وحنين.

## أم كلثوم:
## وما تبقى من ألق الزمن الجميل

زمن جميل بحق، هو ذلك الزمن الذي استرجعت فيه أغلب الأقطار العربية حريتها واستقلالها، زمن الزعامات الوطنية في السياسة والفكر والأدب والعلم والفن، زمن جمال عبدالناصر، أو «المسحراتي» كما كانت أم كلثوم تحب أن تناديه، لأنه - حسب تعبيرها - أيقظ أبناء أمته العربية في الحواضر والصحراء، وجعل من وحدة العرب في وقت قصير ممكنة، وغير مستحيلة. زمنٌ بلغ فيه فن الغناء العربي ذروته بالسيدة أم كثلوم، ومحمد عبدالوهاب، وفيروز، وعبدالحليم حافظ، وفريد الأطرش، ووديع الصافي، وآخرين وأخريات ممن أثروا وجدان الإنسان العربي، وهدهدوا عاطفته من المحيط إلى الخليج.

والذين يتساءلون اليوم عن الأسباب التي جعلت كثيراً من الناس في الوقت الحاضر يحنون إلى الماضي القريب، ويرتبطون به بعاطفة خاصة، يبدو أنهم لا يدركون خلوّ الساحة الراهنة من نظائر لتلك القمم التي تَفتّح وعي هؤلاء الناس عليها وعلى إنجازاتها، ولن يتمكن الحاضر من أن يشد الناس إليه، ويستولي على عواطفهم كما فعل الماضي، إلاَّ

بظهور قمم جديدة وإنجازات حقيقية، تجعلهم يتجاوزن هذا الماضي، أو على الأقل لا يغرقون فيه. ومن هنا فحنين الناس إلى عصر أم كلثوم، ومحمد عبدالوهاب ليس حنيناً عاطفياً خالياً من الأسباب الواقعية، وإنما هو انعكاس حميم يحمل تقديراً عميقاً لعصر امتلأ بالخالدين، واستحق أن يكون له مثل هذا التأثير والحضور.

ويحق للإنسان العربي في المرحلة الراهنة أن يشعر بالحسرة والوحشة معاً، لما وصلت إليه حال الأغنية العربية بعد رحيل هؤلاء الأعلام نساءً ورجالاً، وتوقف الأحياء منهم عن مثل هذا الإبداع. صحيح أن العالم لا يكف عن التغيير والتحول في إبداعاته الأدبية والفنية، لكنه ما من شك في أن كل شعب يحتفظ في تاريخه، وفي قرارة وجدانه بالكثير من الإعجاب نحو الروائع الخالدة التي تعرف عادة أو توصف بالكلاسيكيات؛ إذ يصعب التخلي عنها أو التفريط في شيء منها، لا سيما بعد أن أسهمت في تشكيل الهوية الثقافية، وصارت جزءاً من الكيان الروحي والفني للأمة، كما هي الحال مع أغاني السيدة أم كلثوم التي اكتسبت هذا المعنى. فقد اكتشفت في أول زيارة لي إلى الجزائر أواسط الستينيات، أن شغف المواطنين هناك بالسيدة أم كلثوم لا يعود إلى صوتها

الجميل، ولا إلى الألحان الراقية التي تشدو بها فحسب؛ وإنما إلى ذلك الاختيار الدقيق للكلمات سواء الفصحى منها أو العامية، وإلى دور لغة الأغنية في تحفيز المواطن الجزائري على الاحتفاظ بهويته العربية. وأم كلثوم – كما هو معروف– قد نشأت في بيئة عربية تحترم الكلمة من خلال الابتهالات الدينية والغناء الصوفي، الأمر الذي جعلها شديدة الحرص على اختيار الكلمات قبل حرصها على اختيار الألحان.

ولي بالمناسبة، مع أم كلثوم ليلة من ليالي العمر التي لا تُنسى، وصورتها وهي تغنِّي في سينما قصر النيل تملأ ذاكرتي، وكأنها أمامي الآن، تتمايل بكبرياء تحت هالة من الضوء، وهي تخطف الأبصار والمشاعر بطريقة أدائها، وانسجامها مع اللحن والكلمات التي تركز على دلالاتها، وتخلق أقصى درجات التآلف مع الجمهور. واستطعت في تلك الحفلة أن أرى مصر بكل مكوناتها: نماذج من الأرستقراطية القديمة، ونماذج من الطبقة الوسطى الجديدة، وأن أرى في الوقت نفسه جمهوراً من المهمّشين الذين يمثلون أغلبية الشعب في مصر؛ فضلاً عن نماذج تمثل الوطن العربي، وهذا هو جمهورها في الحفلة، أما جمهورها في الخارج فهو الشعب العربي كله دون مبالغة أو استثناء. كان واضحاً أن أم كلثوم

تتخذ لحفلاتها الليالي المقمرة، تلك التي تمتلئ فيها السماء بالنجوم المضيئة، فهي لا تهرب من ريفيتها، وما ترسب في أعماقها من أن ناس القرى والنجوع يطيب لهم أن يسهروا في ضوء القمر إلى ما بعد منتصف الليل، وكانوا - بكل تأكيد- ينتظرون حفلاتها بفارغ الصبر، وليس غريباً بعد ذلك أن تسمى بعض المقاهي في عدد من المدن والقرى باسم أشهر أغانيها، ومن أشهر تلك المقاهي: «أنساك يا سلام»، و«الحب كده»، و«الأطلال»، و«أنت عمري».

ويبقى في الحديث عن أم كلثوم إشارة أخرى، وهي أن دراسات كثيرة، تناولت بالتقييم الخطاب السياسي العربي، والخطاب الأدبي، والخطاب الفكري، في حين غابت الدراسات التي تتناول بالتقييم الخطاب الغنائي وأثره في الحياة العربية، وما أصابه في الفترة الأخيرة من انحدار يعكس انحدار الواقع السياسي والاجتماعي والفكري، وحبذا لو تنبه الباحثون إلى هذا النقص، وسارعوا إلى تناول هذا الخطاب الفني، ورصد دوره في مواكبة مرحلة النهوض مع الوقوف عند هذه المرحلة البائسة، مرحلة الهزائم والانكسارات التي جاء الفن الغنائي فيها تعبيراً هزيلاً وساذجاً، خالياً من كل قيمة إبداعية حقيقية.

## الدكتور حاتم الصكر
## وجماليات (المرئي والمكتوب)

قليلة جداً هي الكتابات الجادة والمهمة في اللغة العربية عن الفن التشكيلي العربي، وما وصل إليه هذا الفن من تطور؛ حيث اتسعت بكثافة دائرة الفنانين التشكيليين العرب، وأثبت بعض منهم حضوراً لافتاً ومتميزاً داخل الوطن العربي وخارجه، وصار من حقنا أن نتباهى بهؤلاء وما أنجزوه من أعمال فنية تضاهي، إن لم تتفوق على مثيلاتها في البلدان التي كانت وماتزال تفخر بأنها بلدان المنشأ لهذا الفن الذي احتكرته أكاديمياتها ومتاحفها ردحاً طويلاً من الزمن، وكنا إلى وقت قريب في شغل عنه بل في خوف من الاقتراب منه؛ لأن عدداً ممن ضاقت صدورهم بالفنون المرئية والمسموعة قد أفتوا بتحريم كل ما يحاكي البشر، أو يعمل على تنغيم الأصوات!!

وفي كتاب «المرئي والمكتوب، دراسات في التشكيل العربي المعاصر»، للدكتور حاتم الصكر الصادر حديثاً عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، مقاربات عميقة وقراءات أدبية وفنية لنماذج من الإبداع التشكيلي كما استوعبته بعض المواهب العربية في العراق ومصر وسوريا واليمن والمغرب.

يبدأ الكتاب بمدخل بديع عن «جدلية المفاهيم وجماليات التلقي»، يتناول فيه الأستاذ الناقد أبعاد التحول في الخطاب التشكيلي المعاصر بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الثقافي العام الذي يشهد حالة شاملة من التمثل «للحداثة وما بعدها من تيارات فكرية ومناهج نقدية وأساليب فنية»، ويمضي المدخل في استقراء ملامح التحول في مجال التشكيل، ليس من خلال الأعمال الفنية المنجزة فحسب، وإنما عبر تقديم تفاصيل دقيقة وأحياناً موجزة عن «التنظير المفاهيمي الذي يعكس جانباً من تصور الأزمة التعبيرية والأسلوبية، ومراجعة صلة الرسم بالحياة والواقع والإنسان».

ويمضي المدخل بعد ذلك إلى استقراء تاريخي للعلاقة الوثيقة بين المرئي والمكتوب من ناحية، وبين المرئي الحديث والمكتوب القديم من ناحية ثانية، كما تجلى هذا الأخير في استلهام الأساطير وتحويل بعض أبطالها إلى منحوتات، كما فعل الفنان جواد سليم مع ملحمة «جلجامش»، إضافة إلى الاهتمام بالمعمار الموروث، والانكباب على استيحائه في تكوينات فنية ذات توليفات لونية ابتكارية بارعة الجمال.

بعد المدخل وجدليته يضعنا الدكتور حاتم الصكر وجهاً لوجه - في دراسة تطبيقية عميقة وممتعة - مع ثلاث تجارب

تشكيلية بالغة الأهمية لثلاثة من كبار الفنانين العرب هم: جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد من العراق، وهاشم علي من اليمن. والثلاثة دخلوا محيط العالمية انطلاقاً من أعمالهم المحلية، ومن استلهامهم لما هو تراثي، سواء في الشعر أو الملحمة أو المعمار؛ فقد نجح هؤلاء الفنانون في خلق نوع من الألفة الجمالية الوجدانية مع الموروث، ومن ثم مع المتلقي، كما نجح الكاتب في أن يشرك القارئ معه في تأملاته وقراءاته لمجموعة من اللوحات والمنحوتات للفنانين الثلاثة، بادئاً بجواد سليم الذي اختار الوقوف بين الرسم والنحت ليكشف لنا عن عوالمه الداخلية الحميمة، ثم يتوقف عند شاكر حسن آل سعيد ليفاجئنا بالكشف عن عالم هذا الفنان المنظّر والمتأمّل، والذي تقوم تجربته الفنية على أطراف ثلاثة هي: روحية صوفية، وتشكيلية وجدانية، وفلسفة معرفية تتخذ تشكلاتها وتمظهراتها عبر تغذية التشكيلي بجزيئات من الأفكار والرؤى.

وعندما يقترب الدكتور حاتم من الفنان اليمني هاشم علي يبدأ في إثبات ريادته للفن التشكيلي في بلد لم يكن مهيأً لاستقبال فنان يعيد إلى إنسان هذا البلد ثقته بنفسه، وبما يدخره تاريخه وواقعه من ذخيرة جمالية ليس في المعمار

الحضاري المتجانس مع الطبيعة وحسب، وإنما في المتن الحياتي للناس، والإمكانات الفريدة التي يقدمها هذا التآلف إلى اللوحة من حيوية وغرابة باعثة على الجمال والاندهاش. وإذا كان صلب الكتاب قد تركز للحديث عن الفنانين الثلاثة جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد وهاشم علي، فإن بقية صفحات الكتاب تقرأ لنا تجارب أخرى أغلبها لفنانين وفنانات شباب من العراق ومصر وفلسطين وسورية والمغرب واليمن، فضلاً عن ملحق الصور البديع الذي يضم مجموعة من اللوحات التي تعكس فرادة هؤلاء الفنانين وخصوصيتهم، كما تعكس الاختلافات الأسلوبية في التعبير الفني بحكم اختلاف البيئة التي انطلقت منها.

وتأتي خاتمة الكتاب متسائلة عن (مصير المقترحات التشكيلية) التي يتقدم بها المنظرون للفن من نقاد وفنانين، أو تلك التي تتجسد في مشروعات فنية كالحروفية، والفرعونية، والفن المحيطي، وسواها من الدعوات والأساليب التي يدل تعددها، في رأي المؤلف، على غنى البحث الأسلوبي والرؤيوي، واستمراريته لرفد التشكيل العربي المعاصر بتجارب ومغامرات يحتاج إليها التشكيلي لإثراء هذا الفن.

أخيراً، قد لا أكون مخطئاً أو مبالغاً إذا ما قلت إن كتاب

الـدكـتـور حـاتم الصـكر عـن «المرئـي والمكـتـوب» في الـفـن التشكيلي، يقدم رؤية مختلفة تماماً عن تلك التي يصدرها الفنانون عن أنفسهم، أو يصدرها نقاد الفن الآخرون عنهم أو عن الفن التشكيلي عموماً، وذلك لأن هذا الكتاب يجمع في رؤيته البحثية بين الأدبي والفني، بين البحث عن المعاني الداخلية والملامح الخارجية المكونة للصورة في أبعادها ومقاييسها الجمالية.. ويكفي القول إنه كتاب مختلف ومهم يعيد إلى دائرة الاهتمام والتقييم المنجز التشكيلي العربي بمدارسه المتنوعة.

# مصطفى العقاد.. ذلك السينمائي الاستثنائي

يخيم الحزن العميق على الأوساط الثقافية العربية منذ رحيله بذلك الأسلوب الفاجع الذي لم يكن متوقعاً ولا مقبولاً، ويتساءل المتسائلون بشيء من الحسرة والحيرة عن الجهة المستفيدة من وراء ذلك الحادث المشؤوم الذي ذهب ضحيته صاحب «الرسالة» وأبرياء آخرون، ومن المستفيد أيضاً من حوادث أخرى مشابهة يذهب ضحيتها أبرياء آخرون لا يمكن أن يكونوا مستهدفين من أحد؛ لأنهم لم يقترفوا ذنباً يستحقون عليه مثل تلك «الموتات» العاصفة. كما يتساءل المتسائلون: هل وراء هذا العنف بأشكاله المختلفة عقل مدبّر أو ضمير يرجع إليه المنفذون قبل أن يضعوا أيديهم أو أقدامهم على طريق التنفيذ؛ ليدركوا مدى ما سوف تسفر عنه أفعالهم من نتائج وردود أفعال ستكون حتماً مضادة لما يؤمنون به أو على الأقل لما يريدون تحقيقه؟!

وهي تساؤلات ستظل معلقة في فضاء الوطن العربي، هذا الذي تداخلت فيه العصور، وانتشر بين أبنائه عمى الألوان، وتشابكت فيه الدوافع، وتكاثر المستفيدون من فواجعه باستثناء أبنائه الطيبين الذين لا يحصدون من كل مآسيه غير العواصف والآلام. ولكن، ومهما تكن قسوة الفاجعة الأخيرة

التي ذهبت بالفنان مصطفى العقاد، فقد كانت مناسبة لإعادة اكتشاف واحد من أهم السينمائيين العرب الذين عزموا منذ وقت مبكر على أن يشقّوا الطريق إلى فن سينمائي عربي يخلو من التهريج والسذاجة والإسفاف، ويستهدف المرامي الوطنية والإنسانية العالية، ويسعى إلى تأسيس مرحلة التعبير بالصورة والتحضير لمرحلة ما بعد التعبير بالكلام. وكانت صفة العالمية التي ارتبطت باسمه أقل ما يجب أن يناله مخرج عربي استثنائي استطاع أن يمتلك رؤيته الخاصة لهذا الفن من منطلق علمي، ونتيجة دراسية معمقة، وليس ضرباً من الاجتهادات الشخصية أو نقل التقليعات الغربية التي وقعت بعض الفنون ضحية لها.

وعلى الرغم من أن مصطفى العقاد، وجد الظروف غير مؤاتية، وأن المقام السينمائي العربي غير آبه بمشروعاته؛ فقد استمر في كفاحه الفني إلى أن حقق أهم عملين رائدين أولهما فيلم «الرسالة» الذي نجح به في تقديم الصورة المثلى للإسلام في نقائه الأول، وفي دعوته المخلصة للحرية والعدل والتسامح والانتصاف للفقراء والمهمشين من البشر، وفي تكريم (بني آدم) بغض النظر عن أعراقهم وألوانهم ومعتقداتهم، فضلاً عن كونه ديناً يقبل الاختلاف ويعترف

بالمختلف. كما نجح في تقديم صورة لا تقل أهمية وتأثيراً عن مقاومة المحتل والدفاع عن سيادة الوطن واستقلاله من خلال فيلم «عمر المختار» الذي قدَّم فيه ذلك الشيخ الطاعن في السن الذي يرى المقاومة هدفاً لغاية تستحق التضحية بالنفس والنفيس.

ومما يؤسف له، ما يقال من أن اغتياله الفني سبق اغتياله الجسدي، وأنه كان يعاني حالة حزن شديدة نتيجة وصوله إلى درجة اليأس من تحقيق حلمه في إخراج فيلم «صلاح الدين» الذي أراد به أن يكمل ثلاثية تاريخية تضع للسينما العربية أساسها الصحيح وتخرجها من دائرة تكرار حوادث الحب السخيفة، لكن أحداً لم يهتم بمشروعه ولم يلتفت إليه، وكأن الوطن الكبير قد خلا من المؤمنين بماضي الأمة الطعينة ومستقبلها المجهول، وأن الإسفاف السياسي يعكس نفسه على واقع الثقافة وما وصلت إليه من ضعف في التعبير ومن تدنٍ في المستوى.

وفي مناخ كهذا، ليس غريباً ألا يعاني المبدع – أي مبدع – الإهمال وحسب؛ بل يعاني غربة وجدانية حارقة تضاعف من وطأتها حساسيته المفرطة تجاه الأوضاع المتفاقمة في كل جزء من أجزاء وطنه الكبير الذي نجح الأعداء في أن يجعلوه

أجزاءً متشظية مبدّدة ليس في إمكانها أن توفر للمواطن المبدع القدر الممكن من الحياة الكريمة التي يستطيع معها أن يحقق بعض ما يحلم به، ويسعى إلى إنجازه، في زمن المتغيرات المدهشة وما يرافقها من حرية الإبداع واتساع مساحات التجديد في الفنون على اختلاف أجناسها وأشكالها.

# عبـــدالعزيـــز المقالـــح

* من مواليد عام ١٩٣٧م.
* حصل على الشهادة الجامعية عام ١٩٧٠م.
* حصل على شهادة الماجستير من كلية الآداب بجامعة عين شمس عام ١٩٧٣م.
* حصل على شهادة الدكتوراة من جامعة عين شمس عام ١٩٧٧م.
* أستاذ الأدب والنقد الحديث في كلية الآداب - جامعة صنعاء. (درجة الأستاذية عام ١٩٨٧م).
* رئيس جامعة صنعاء من ١٩٨٢ - ٢٠٠١م
* رئيس مركز الدراسات والبحوث اليمني حالياً.
* عضو المجمع اللغوي - القاهرة.
* عضو مجلس أمناء مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت.
* حصل على وسام الفنون والآداب - عدن ١٩٨٠م.

* حصل على وسام الفنون والآداب– صنعاء ١٩٨٢م.
* حصل على جائزة (اللُّوتس) عام ١٩٨٦م.
* حصل على جائزة الثقافة العربية، اليونسكو، باريس ٢٠٠٢م.
* حصل على وسام بدرجة (الفارس) من الدرجة الأولى في الآداب والفنون من الحكومة الفرنسية، ٢٠٠٣م.

من أعماله الأدبية التي صدرت حتى الآن:

**الدواوين الشعرية :**

- لا بد من صنعاء.......... ١٩٧١م.
- مأرب يتكلّم بالاشتراك مع السفير عبده عثمان .......... ١٩٧٢م.
- رسالة إلى سيف بن ذي يزن........... ١٩٧٣م
- هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي ........... ١٩٧٤م
- عودة وضاح اليمن ........... ١٩٧٦م
- الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل....... ١٩٧٨م
- الخروج من دوائر الساعة السليمانيّة......... ١٩٨١م
- أوراق الجسد العائد من الموت.......... ١٩٨٦م

– أبجدية الروح........... ١٩٩٨م

– كتاب صنعاء.......... ١٩٩٩م

– كتاب القرية.......... ٢٠٠٠م

– كتاب الأصدقاء......... ٢٠٠٢م

– كتاب بلقيس وقصائد لمياه الأحزان....... ٢٠٠٤م

– كتاب المدن.......... ٢٠٠٥م

– كتاب الأم........... ٢٠٠٨م

**الدراسات الأدبية والفكرية :**

– قراءة في أدب اليمن المعاصر.

– الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن.

– شعر العامية في اليمن.

– يوميات يمانية في الأدب والفن.

– قراءات في الأدب.

– الشعر بين الرؤية والتشكيل.

– أصوات من الزمن الجديد.

من البيت إلى القصيدة.

– ثرثرات في شتاء الأدب العربي.

- الزبيري ضمير اليمن الوطني والثقافي.
- قراءة في فكر الزيدية والمعتزلة.
- شعراء من اليمن.
- الحورش الشهيد المربي.
- عمالقة عند مطلع القرن.
- بدايات جنوبية.
- أوليّات النقد الأدبي في اليمن.
- أزمة القصيدة العربية.
- من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلّي.
- صدمة الحجارة.
- أوليّات المسرح في اليمن.
- علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر.
- دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن.
- ثلاثيات نقدية.
- عبدالناصر واليمن فصول من تاريخ الثورة اليمنية.
- من الأنين إلى الثورة.
- نقوش مأربية، دراسات في الإبداع والنقد الأدبي.
- هوامش يمانية على كتابات مصرية.

**دراسات عن شعره:**

- إضاءات نقدية: د. عز الدين إسماعيل و د. أحمد عبدالمعطي حجازي وآخرون.

- النص المفتوح دراسات في شعر د. عبدالعزيز المقالح: مجموعة من النقاد.

- بنية الخطاب الشعري: د. عبدالملك مرتاض.

- شعرية القصيدة: د. عبدالملك مرتاض.

- الحداثة المتوازنة (عبدالعزيز المقالح: الحرف، الذات، والحياة): د. إبراهيم الجرادي.

- المضامين السيكولوجية في شعر د. عبدالعزيز المقالح: جاسم كريم حبيب.

- عبدالعزيز المقالح ، الشاعر المعاصر : د. محمد النهاري ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٣م.

- الدكتور عبدالعزيز المقالح ناقداً : د. ثابت بداري .

- استلهام التراث في شعر عبدالعزيز المقالح: خديجة المغنج.

- تجربة القصيدة لدى الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح: عبدالسلام الكبسي.

- حوار مع أربعة شعراء من اليمن: إبراهيم المقحفي.

- بناء القصيدة الحديثة في أعمال أ.د/ المقالح: طاهر مسعد الجلوب.
- شاعران معاصران من اليمن: حسين حمودي
- دراسات في الأعمال الشعرية والنقدية للدكتور المقالح: إعداد هدى أبلان.
- الصورة في شعر المقالح، الأبعاد الرمزية والسيكولوجية: محمد مسعد العودي.

تلفاكس ٠٠٩٦٧ ١ ٢٠٠٤٧٠
ص. ب ١١٢٨ صنعاء- الجمهورية اليمنية
E-mail: abdulazizalmaqaleh@hotmail.com

# كتاب دبي الثقافية
# سلسلة دورية تصدر عن
# مجلة «دبي الثقافية»

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبّئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في

جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للشاعر العراقي عامر عاصي جبار..

١٦- «مقالات رجاء النقاش» في «دبي الثقافية» ٢٠٠٨.

١٧- ليس الماء وحده جواباً عن العطش - أدونيس - أكتوبر ٢٠٠٨

١٨- «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء» - أحمد عبدالمعطي حجازي - نوفمبر - ٢٠٠٨

١٩- «مدارات في الثقافة والأدب» - عبد العزيز المقالح - ديسمبر - ٢٠٠٨

ملاحظة :

---

سلسلة كتاب «دبي الثقافية» كانت تصدر أولاً تحت اسم كتاب «الصدى» ثم أصدر رئيس التحرير الأستاذ سيف المري قراراً بتغيير اسم السلسلة بعد صدور مجلة «دبي الثقافية» في مطلع أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٤. ليصبح اسمها «كتاب دبي الثقافية».

تتشرف دار الصدى للصحافة، ممثلة في مجلة دبي الثقافية، أن تستمر في التواصل معكم أيها القراء الأعزاء، من خلال الإصدارات الخاصة المصاحبة لأعدادها: قاطعين على أنفسنا العهد أن تكون مجلة دبي الثقافية مجلة كل المثقفين العرب من الماء إلى الماء، بمختلف مشاربهم الثقافية دون تمييز أو انحياز لجهة دون الأخرى. وهذا الإصدار الجديد الذي بين أيديكم خَطَّهُ يراعُ عملاق من عمالقة الثقافة العربية، وهامة فكرية لها مريدوها وتلامذتها، فالأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح علم من أعلام الثقافة العربية ورمز من رموزها، قبل أن يكون رائداً من رواد الثقافة اليمنية التي لم يبخل عليها بقلمه الثر وعطائه الجم وفكره المبدع الثاقب.

**سيف المري**






19
يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار
الصدى
للصحافة والنشر والتوزيع